

निगाधार

कवि के जीवन से सम्बन्धित मुक्त छन्द में ६ मार्मिक कहानियों का अपूर्व संग्रह । निराधार काव्य है, सस्मरण है, कहानी है । हममे नारी—कहीं माता, कहीं बहिन, कहीं प्रेमिका, कहीं कल्पना की साथिन, कहीं परिचिता और कहीं वेश्या बनकर आती है, पर कुछ ऐसा बन पड़ता है कि एक के उपरान्त दूसरा उसे छोड़कर आगे बढ़ जाता है । अतः सामान्य मनुष्यों से एक कलाकार का मिलना बिछुड़ना कितना भिन्न होता है यह देखना हो तो विलक्षण प्रवाह-पूर्ण कसक से परिपूर्ण इस ग्रन्थ की रचनाओं को पढ़े ।

पृष्ठ १२५ आकर्षक कवर मूल्य १।)

• • •

अवसाद

५१ प्रणय-गीतों का कोमल मधुर सङ्गीत आपके प्राणों के तारों को झकृत करने के लिए इस गीति-काव्य की वीणा में सोरहा है । एक भग्न हृदय की यह अश्रु-सिक्त गाथा न जाने कितने हृदयों के निर्दयता से चकनाचूर हुए सपनों की कहानी है ।

अत्यन्त भावपूर्ण कवर मूल्य III)

प्राप्ति-स्थान

विश्वम्भर 'मानव' एम. ए.

बनबरा, मुरादाबाद

खड़ी बोली के गौरवग्रन्थ

प्रो० विश्वम्भर 'मानव' एम. ए.

प्रकाशक

विश्वम्भर 'मानव' एस. ए.
बैनवट्टी, मुरादाबाद.

प्रथम संस्करण

१९४३

द्वितीय संशोधित परिवर्द्धित संस्करण

१९४४

मुद्रक

सत्यदेव

सरस्वती प्रेस, मुरादाबाद

क्रम

-नाटक-

प्रसाद—

अजातशत्रु	१
स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य	१८
चंद्रगुप्त मौर्य	५४

-उपन्यास-

प्रेमचन्द—

सेवामदन	८०
सुधन	६५
गोदान	११०

-प्रबंध काव्य-

गुरुभक्तसिंह	
नूरजहाँ	१२४
अयोध्यासिंह उपाध्याय	
प्रिय-प्रवास	१३६
मैथिलीशरण	
साकेत	१६२
जयशंकर 'प्रसाद'	
कामायनी	१८६

— मनोवैज्ञानिक विश्लेषण	१६०
— कथा	१६२
— रूपक	१६४
— इच्छा, कम, ज्ञान	१६६
— पात्र	१६८
— आक्षेप	२०३
— प्रकृति - वर्णन	२१३
— सृष्टि - रचना	२१७
— जीवन - दर्शन	२१८
— पारमार्थिक सत्ता	२२६
— सत्यं, शिवं, सुन्दरम्	२२६
— वर्णन - पद्धति	२३०

पुस्तक के सम्बंध में—

न तो साहित्य-सेवा की भावना ही हृदय को ऐसा विकल कर रही थी कि जीवन की उपासना व्यर्थ हो जाती, न मित्रों का ही ऐसा घोर आग्रह था कि उसका पालन न करने से वे रुठ जाते, और न प्रशंसकों के अनुरोध भरे ऐसे पत्र पर पत्र आ रहे थे कि इस पुस्तक के बिना हिन्दी-साहित्य में एक अभाव की पूर्ति होने से रुक जाती। तात्पर्य यह कि यह प्रयास किसी निर्दिष्ट उद्देश्य की पूर्ति नहीं करता। परिस्थिति की विवशता से जैसे ये लेख लिखे गये, परिस्थिति की विवशता से वैसे ही ये प्रकाशित भी हो रहे हैं। 'प्रसाद' जी के तीन नाटक, प्रेमचन्द जी के तीनों उपन्यास और गुरुभक्तसिंह जी, उपाध्याय जी, गुप्त जी तथा कामायनीकार के प्रबन्ध-काव्य ऐसे ग्रन्थ हैं जो इण्टर से लेकर एम. ए. तक पाठ्य क्रम में नियत रहते हैं। कई वर्ष के अध्यापन-काल में अपने विद्यार्थियों से इन पर कुछ न कुछ कहना पड़ा है। वे ही शब्द व्यवस्थित रूप में इन पृष्ठों पर उभर आये हैं। इन लेखों पर भी किसी को समझा हो सकती है, ऐसी आशा स्वप्न में भी नहीं थी। अभी एक आलोचनात्मक पुस्तक देखने को मिली। उसमें बहुत पहिले प्रकाशित मेरे एक लेखके कुछ वाक्योंको नवीन परिधान पहनाया गया है। इसी प्रकार एक अन्य उत्साही आलोचक मेरे एक लेख के बहुत बड़े अंश को अपनी पुस्तक में निगल गये। पत्र-व्यवहार करने पर बड़प्पन के शब्दों में स्वीकार करते हुए पुस्तक-प्रकाशक से मुझे यह हास्यास्पद उत्तर मिला, "कई बातें ऐसी भी होती हैं

जो नैतिक दृष्टि से यद्यपि उचित न हों, तो भी कानून की सीमा के अन्दर रहता हुआ मनुष्य उन्हें कर सकता है। अतः इन लेखों के प्रकाशित होने का सारा श्रेय ऐसे ही कुछ विचार-दरिद्र व्यक्तियों को है।

इन पृष्ठों को पढ़ते समय कहीं-कहीं ऐसा लगेगा कि किसी किसी की निर्णीत और स्वीकृत धारणाओं के विपरीत मैंने विवश होकर कोई-कोई बात कही है। इन व्यक्तियों में से किसी-किसी को मैं आदर और किसी को अत्यन्त स्नेह की दृष्टि से देखता हूँ। इससे मैं अपने मूल्यांकन की महत्ता घोषित करना नहीं चाहता। मनुष्य-स्वभाव की दुर्बलता के अनुसार किसी को मानसिक क्षोभ उत्पन्न हुआ तो मुझे मानसिक परिताप होगा। इतना ही। शिष्ट विनम्रता से नहीं, अन्तरात्मा से मैं इस सत्य से अवगत हूँ कि आलोचना के क्षेत्र में मेरे पास गर्व करने को कभी कुछ नहीं है। आलोचना मेरा स्वभाव नहीं है। उसमें मेरे प्राण नहीं बसते।

विश्वम्भर 'मानव'

स्वमर्पणा

अपने विद्यार्थियों को

तुम शिक्षालय के उपवन से—

द्रुम-गुरुओं के ज्ञान-सुसन से,
ले पराग तथ्यों के कन से,
बढ़ जाते हो मन्द पवन से ।

सुरभित करते बाहर अन्तर,
निज यश भरते धरणी अम्बर,
व्यापक बनते नील गगन से ।

फिर कब झूला उपवन दृग में ?
फिर कब आते द्रुम स्मृति-मग में?
सायं-खग तुम मुद न देखते
छूट ज्ञान-कचन-कानन से ।

मैं शब्दों का खारा सागर
तुम अपनी भर रसमय गागर
पार करो भू, तरु, गिरि, अम्बर
बरसो फिर सावन के घन से ।

अजातशत्रु

मौर्य-काल से पूर्व की ऐतिहासिक घटनाओं का सङ्कलन बहुत कुछ जैन और बौद्ध-साहित्य तथा पुराणों के आधार पर हुआ है। ई० पू० छठी शताब्दी के प्रारम्भ में उत्तर भारत में १६ स्वतन्त्र राज्य अथवा महाजनपद थे। अजातशत्रु नाटक में उनमें से तीन का वर्णन आया है—

(१) मगध—उस काल का उन्नतशील राज्य था। इसकी राजधानी राजगृह थी।

(२) कौशाम्बी—यह “वत्स” राज्य के नाम से प्रसिद्ध था। इसकी राजधानी आधुनिक इलाहाबाद के निकट ‘कौशाम्बी’ थी।

(३) कोशल—इसका आधिपत्य आधुनिक लखनऊ और फैजाबाद के जिलों की भूमि पर समझिए। यहाँ का राजा ‘प्रत्येन-जित’ था। उसके पुत्र विरुद्धक को इतिहास दुर्बल और अन्या-चारी बतलाता है। इसकी राजधानी ‘आवस्ती’ थी।

मल्लिका के मुख से ‘मल्ल’ राज्य का वर्णन भी हम सुनते हैं। इसे आधुनिक गोरखपुर जिले की जीमा के अन्तर्गत माना चाहिए।

महाभारत काल से मगध पर जरामन्ध का कुल राज्य करता था। ईसा से छठी शताब्दी पूर्व में यहाँ ‘शिशुनाग’ वंश का आधि-

पत्य हुआ। महावीर और गौतम का समकालीन बिम्बसार (५८२ ई० पू० से ५५४ ई० पू०) जो इस कुल का पाँचवाँ राजा था, प्रसिद्ध ऐतिहासिक व्यक्ति है। उसने अङ्ग को विजय किया। उसकी दो रानियाँ थीं—एक कोशल राज्य की कुमारी जिसे दहेज में काशी का राज्य मिला और दूसरी वैशाली (वृजि) राज्य की लिच्छवी वंश की राजकुमारी। बौद्ध-ग्रन्थों के आधार पर यह विश्वास किया जाता है कि उसके पुत्र अजातशत्रु (५५४-५२७ ई० पू०) ने उसे बन्दी बनाया और भूखा रखकर मार डाला।

अजातशत्रु शिशुनाग वंश में सबसे प्रभावशाली राजा सिद्ध हुआ। उसकी माँ लिच्छवी वंश की और पत्नी कोशल वंश की थी। कोशल के राजा प्रसेन ने अजात के आचरण पर अप्रसन्न होकर काशी से उसे कर मिलना बन्द करा दिया। इस पर दोनों राज्यों में युद्ध हुआ। अजात अन्त में विजयी हुआ। यह अजात-शत्रु ही था, जिसने गङ्गा और सोन के सङ्गम पर एक गढ़ बनवाया जो आगे चलकर पाटलीपुत्र के नाम से प्रसिद्ध हुआ। अजातशत्रु नाटक को समझने के लिए इतने ऐतिहासिक तथ्य पर्याप्त हैं।

नाटक में 'प्रसाद' ने तीन राज्यों—मगध, कोशल, कौशाम्बी की राजनीतिक घटनाओं का गठबन्धन बड़े कौशल से किया है। कौशाम्बी का राजा उदयन मगध-सम्राट बिम्बसार का जामाता है, बिम्बसार कोशल के राजा प्रसेन का बहनोई है। उसका पुत्र अजात इसी प्रसेन का जामाता बनता है।

बिम्बसार, अजातशत्रु, जीवक, प्रसेनजित, विरुद्धक, गौतम, देवदत्त और आनन्द का नाम तो स्पष्टतः प्रत्येक इतिहास-ग्रन्थ

में मिलता है। अन्य नाम 'प्रसाद' ने बौद्ध-जातकों, कथा सरित्सागर और स्वप्नवासवदत्ता आदि कई संस्कृत के साहित्य-ग्रंथों से लिए हैं। प्रसेनजित की पत्नी दासी-पुत्री शुक्तिमती का नाम कल्पित है। उदयन की रानी मागन्धी को 'अम्बा पाली' मानना असङ्गत अथवा साहित्यिक-स्वच्छन्दता है जिसे उन्होंने स्वीकार कर लिया है। समुद्रदत्त, सुदत्त, वसन्तक, लुब्धक आदि रानियों की सेविकाओं के नाम तो कल्पित रहेंगे ही। भूमिका में एक छोटी-सी भूल 'प्रसाद' जी से यह हो गई है कि चाम्पवी को प्रसेन की भगिनी मानते हुए भी वे एक स्थान पर उसे प्रसेन की पुत्री लिख गये हैं। देखिये—

“अजातशत्रु जब अपने पिता के जीवन में ही राज्याधिकार का भोग कर रहा था और जब उसकी विमाता कोशलकुमारी वासवी अजात के द्वारा एक प्रकार उपेक्षिता सी होरही थी, उस समय उसके पिता (कोशल नरेश) प्रसेनजित ने उद्योग किया कि मेरे दिये हुये काशी-ग्रान्त का आयकर चाम्पवी को ही मिले।”

अजातशत्रु ऐतिहासिक नाटक होते हुए भी एक 'विचार-प्रधान' नाटक है। यह सत्य है कि बाह्य-सङ्घर्ष से परिपूर्ण हैं, पर बाह्य-सङ्घर्ष चरित्रों के आन्तरिक विचारों का परिणाम मात्र है। इसमें विचार हैं कारण, आचरण है कार्य। यह नाटक एक धार्मिक आन्दोलन का सजीव चित्र है। बाहर से जैसे यह पिता-पुत्र पत्नी-पति, सौत-सौत, भिन्न-भिन्न का सङ्घर्ष है, भीतर से उन्नी प्रकार करुणा-क्रूरता, महत्वाकांक्षा-अधिकार, डाढ़-अनुकम्पा और पागल-पुण्य का युद्ध है। इस आधार पर हम पात्रों को दो स्पष्ट श्रेणियों में विभाजित कर सकते हैं—सन् और अस्मन्; एक ओर चाम्पवी, चिम्यमार, मल्लिका, गौतम और पद्मावती हैं,

दूसरी ओर छलना, अजात, प्रसेन, विरुद्धक, देवदत्त, समुद्रदत्त और मागन्धी हैं। 'अजातशत्रु' सत् और असत् का सङ्घर्ष है। असत् पहले प्रबल होता, सत् को आच्छादित करता दिखाई देता है; फिर थककर सत् के चरणों की शरण में आता है। सत् असत् को अपने वक्ष से चिपटाता है और उसके शीश पर अभय का कर रखता है। सङ्घर्ष रुक जाता है, मङ्गल छाजाता है।

नाटक के आरम्भ में ही दण्ड देने को उद्यत अजात के हाथ को उसकी भगिनी पद्मा थामती है। वहीं ऐसा प्रतीत होता है कि मानो पौरुष की अति को नागी की कोमलता रोकती है, मानो रता का करुणा वर्जन करती है, मानो हिंसा को अहिंसा टोकती है। समस्त नाटक इसी वर्जन से भरा हुआ है, इसी स्नेह से परिप्लावित है। नाटक के असत् पात्र अपराध करने पर तुले हुए हैं और धीरे-धीरे सुधार की ओर जा रहे हैं। प्रारम्भ में अपराध करते हैं और अन्त में पश्चात्ताप करते हुए क्षमा माँग लेते हैं। दुष्टता का अन्त किसी न किसी आघात से होता है। छलना पति और सपत्नी के प्रति अपराध करती है, पर जब उसका पुत्र अजात वन्दी होता है तब उसके हृदय में मातृ-प्रेम उमड़ता है। यह मातृ-प्रेम उसके हृदय की क्रूरता को शान्त करना है और डाह तथा अधिकार-भावना की कौंच को धो देता है। प्रसेनाजित और विरुद्धक मल्लिका का अनिष्ट करते हैं—प्रसेन इसलिए कि मल्लिका के पति सेनापति बन्धुल से वह शक्ति रहता है और विरुद्धक इसलिए कि मल्लिका का विवाह उससे न होकर बन्धुल से क्यों हुआ। यही मल्लिका प्रतिशोध की भावना को दूर फेंककर दायल प्रसेन और विरुद्धक की सेवा करती हुई उन्हें जीवन-दान देती है। उसका देवत्व इनकी क्रूरता को भस्म कर डालता है। मागन्धी का पतन हुआ है रूप और

योवम के गर्व के कारण तथा वासना को अतृप्ति से । अपने रूपकी शक्ति से वह गौतम जैसे वीतराग को भी परास्त करना चाहती थी । पतिरूप में गौतम को प्राप्त करने को उनकी बड़ी आकांक्षा थी । गौतम ने उसे स्वीकार नहीं किया, पर जब वह जगत से निरस्कृत होती है, मार्ग चलते बालक उसपर ढेले फंकते हैं, तब गौतम की अगाध करुणा उसके पाप को अपने क्रोड़ में लेकर पुण्य कर देती है । भगवान बुद्ध से अकारण द्वेष करने वाले पाखण्डी देवदत्त और समुद्रदत्त अपने पाप की ज्वाला में ही मर मिटते हैं । अज्ञान कुछ अधिक दुष्ट है, अतः उसके हृदय पर कई आघात लगते हैं नव उसकी मति ठिकाने आती है । मल्लिका की दुष्टी में अज्ञात प्रसेन की हत्या करने जाता है । वहाँ मल्लिका की शीतल बाणी के छुँटे उसकी हिंसा-वृत्ति के उफान को नीचे बिछा देने हैं । फिर बाजिरा के प्रति आकर्षण उसके हृदय की कठोर भूमि को रससिक्त करता है । वासवो का मातृत्व उसे और कोमल बनाना है और पुत्रोत्पत्ति पर उसके अन्तर का वात्सल्य तो करुणा से विगलित करके उसे पूर्ण मनुष्यता प्रदान करता है । और पात्रों के हृदय-परिवर्तन पर पद्मावती की यह धारणा अन्त में सत्य प्रमाणित होती है—

“मनुष्य होना राजा होने से अच्छा है ।”

चिन्मयार दार्शनिक वृत्ति का एक सान्त्विक गुण सम्पन्न प्राणी है । उसने जहाँ कहीं मुख गोला है वहीं अपनी गम्भीर विचार-शीलता का परिचय दिया है । कुछ उसके स्वभाव, कुछ भगवान अभिताम के प्रभाव और कुछ जीवन के कष्ट अनुभवों ने उसे वस्तुओं के सत्य ज्ञान का परिचय कराया है । जीवन की क्षण-भंगुरता मनुष्य की महत्वाकांक्षा, नियति के विषम व्यवहार,

जगत के उत्थान-पतन, प्रकृति की उच्छृङ्खलता, मनोभावों की अस्थिरता एवं मनुष्य की प्रवृत्तियों पर वह बराबर विचार करता पाया जाता है। उसकी विचारधारा किसी अनुभवों विचारक के परिणामों से कम सारगर्भित नहीं। उसके विचार से मानव ने अपने चतुर्दिक जटिलताओं का जाल पेसा फैला रखा है कि उस उलझन में अस्त वह कभी वास्तविक शान्ति को प्राप्त न कर सकेगा। सृष्टि में आनन्द के व्याघात को बिम्बसार किस व्यापक दृष्टि से देखता हुआ स्पष्ट करता है—

“सच तो यह है कि विश्वभर में स्थान-स्थान पर वात्साचक हैं, जल में उसे भँवर कहते हैं, राज्य पर उसे बवंडर कहते हैं, राज्य में विप्लव, समाज में उच्छृङ्खलता और धर्म में पाप कहते हैं।”

दार्शनिक होते हुए भी वह शासन करना जानता था, शासन करना चाहता था। गौतम जब अजात को राज्य भार सौंपने का परामर्श देते हैं तब बिम्बसार कुछ क्षण के लिए आनाकानी करता है। इस आनाकानी को बुद्ध ने यद्यपि ‘राज्याधिकार की आकांक्षा’ कहा है पर बिम्बसार के सामने अजात की अयोग्यता भी थी। वासवी से उसने स्वीकार किया है, “इस कुलीक के व्यवहार से अपने अधिकार का ध्यान हो जाता है। तुम्हें विश्वास हो था न हो, किन्तु कभी कभी याचकों का लौट जाना मेरी वेदना का कारण होता है।” उसे छोटे खरे की पहचान थी, इसी से छलना से वह विरक्त रहता था। पर वासवी को सम्बोधन भी सम्मान-पूर्वक करता है। बिम्बसार में सम्राट् से भी मनुष्य प्रबल है और न्यायाधीश से भी पिता। जीवक के ‘सम्राट्’ कहने पर वह क्रुब्ध होकर कहता है “चुप! यदि मेरा नाम न जानते हो तो मनुष्य कहकर पुकारो। यह भयानक सम्बोधन मुझे न चाहिये।”

जिस पुत्र ने उसके साथ शत्रु का सा दुःख-व्यवहार किया, उसे वह अन्त में क्षमा कर देता है। विम्वसार शान्ति-प्रिय व्यक्ति था। उसकी इस अभिलाषा को चाहे हम कोरी भावुकता कहें पर इससे लोक के प्रति उसकी मङ्गल-कामना और सच्ची शान्ति का गला घोटने वाले सांसारिक वैभव की निस्सारता टपकती है—

“यदि मैं सम्राट् न होकर किसी विनम्र लता के कोमल किमलयों के झुरमुट में एक अविविला फूल होता और संसार की दृष्टि मुझपर न पड़ती, पवन की किसी लहर को सुरभित करके धीरे से उस थाले में चू पड़ता, तो इतना भीषण चोकार हम विश्व में न मचता।”

अजातशत्रु एक क्रूर राजकुमार था और एक उच्छृङ्खल शासक। लुब्धक के मृगछाँना न लाने पर वह उसे कशाघात करने को तैयार होता है। राज्य-लोलुपता ने उसे ऐसा किया कि औरङ्गजेब की भाँति उसने पिता को उसके जीवनकाल में ही सिंहासन से च्युत कर दिया और उस पर ऐसा नियन्त्रण रखा जैसा एक बन्दी पर रखा जाता है। विमाता वासयो पर भी वह अक्रूरण मन्देह करता है। प्रसेनजित की आज्ञा से काशी की प्रजा जब अजात को कर नहीं देती तब वह कहता है, “ओह ! अब समझ में आया। यह काशी की प्रजा का कण्ठ नहीं, इसमें हमारी विमाता का व्यंग्य स्वर है।” तुरन्त ही वह परिषद् का आयोजन करता है और वासयो पर नियन्त्रण रखने की आज्ञा लेता है। एक और छुनना क मङ्गेन पर वह चलता है दूसरी ओर देवदत्त और समुद्रदत्त जैसे यश-लोलुप चाटुकार व्यक्ति उसे कुमति प्रदान करते रहते हैं। उससे प्रजा असन्तुष्ट है और पिता भी। युद्ध-भूमि में भी उसने रण-कोशल का परिचय नहीं दिया। कोशल-राज्य पर आक्रमण करने जाता है और बन्दी हो जाता है। कोशल

की राजकुमारी वाजिरा के अनुपम लावण्य की झलक से उसका हृदय कोमल होता है—

अज्ञात—सुनता था कि प्रेम द्रोह को पराजित करता है । आज विश्वास भी होगया । अब यदि कोशल नरेश मुझे बंदीगृह से छोड़ दें तब भी.....

वाजिरा—तब भी क्या ?

अज्ञात—मैं कैसे जा सकूंगा ?

पुत्रोत्पत्ति पर तो वह पिघल पड़ता है और सद्बुद्धि का उदय होने ही वह पिता की शरण जाकर चरण पकड़ कर क्षमा माँगता है । बिम्बसार उस समय कैसी मीठी चुटकी लेता है—

“क्यों अज्ञात ! पुत्र होने पर पिता के स्नेह का गौरव तुम्हें विदित हुआ कैसी उल्टी बात हुई ।”

मगध और कोशल की राजनीति ‘प्रसाद’ जी ने एक-सी रखी है । बिम्बसार, अज्ञात और छलना की तुलना हम प्रसेनजित, विरुद्धक और शक्तिमती से कर सकते हैं । जैसे अज्ञात अपने पिता को पद-च्युत करके सिंहासन का अधिकारी हुआ, उसी प्रकार विरुद्धक अपने पिता प्रसेन को सिंहासन से उतारना चाहता है । जिस प्रकार छलना अपने पुत्र को कुमार्ग पर चलाती है उसी प्रकार शक्तिमती भी उसे साहसिक बनाने में गौरव का अनुभव करती है और अपनी कार्य-सिद्धि के लिए कभी मल्लिका को भड़काती है, कभी दीर्घकारायण को । छलना ने जैसे पति के साथ विश्वासघात किया है, वैसे ही शक्तिमती अपने स्वामी के साथ विश्वासघात करती फिरती है । विरुद्धक तो अज्ञात से अभि-

संधि करके देशद्रोही होने का परिचय भी देता है। अज्ञात और विरुद्धक के कार्यों में इतना अन्तर है कि अज्ञात सफल होगया है, विरुद्धक असफल रहा। अज्ञात और विरुद्धक के आचरण में इतना अन्तर है कि विरुद्धक ने अपनी उद्वेगता का अधिक परिचय दिया है। हृदय से दोनों महत्वाकांक्षी हैं, पर अज्ञात विनम्रता से काम लेता है, विरुद्धक अशिष्टता से। गोतम के यह कहने पर कि क्या वह राज्य का कार्य मंत्रि-परिषद् की सहायता से चला सकेगा अज्ञात शीघ्रता से परसंयत शब्दों में कहता है, “क्यों नहीं, पिताजी यदि आज्ञा दें।” विरुद्धक एक दम स्पष्ट शब्दों में कहता है, “पुत्र यदि पिता से अपना अधिकार माँगे तो उसमें दोष ही क्या है?” विम्बसार और प्रसेनजित में यह अन्तर है कि विम्बसार जहाँ झुक गया है वहाँ प्रसेन नहीं झुका। विम्बसार अनिच्छा होते हुए भी राजकार्य अज्ञात को सौंप देता है, पर प्रसेन विरुद्धक को राज्य से निकाल बाहर करता है। प्रसेन दार्शनिक विम्बसार से अधिक सतेज और दृढ़ है। अन्त में जैसे विम्बसार छलना और अज्ञात को क्षमा प्रदान करता है उसी प्रकार प्रसेनजित भी विरुद्धक और शक्तिमती को क्षमा कर देता है। प्रसेन का वात्सल्य वैसे विम्बसार के वात्सल्य से किसी प्रकार कम नहीं है। शान्तन-व्यवस्था के लिए उसने पुत्र का बहिष्कार किया था, पर जब विरुद्धक उसके चरण पकड़ता है तब प्रसेन के अन्तर का अवरुद्ध पिता विरल होकर कहता है —

“धर्माधिकारी! पिता का हृदय इतना सद्य होता है कि नियम उसे बुर नहीं बना सकता। मेरा पुत्र मुझसे पमा-भिषा चाहता है, धर्मशास्त्र के उस पत्र को उलट दो। मैं एक बार भवरथ पमा कर दूंगा। उसे न करने मैं पिता नहीं रह सकूँगा, मैं जीवित नहीं रह सकूँगा।”

मल्लिका के रूप में कवि ने एक आदर्श चरित्र की सृष्टि की है। वह एक वीरकी सच्ची सहधर्मिणी है। उसका पति युद्ध-क्षेत्र में गया है—इस बात का उसे बड़ा गर्व है और आह्लाद भी। यह पतिपरायणा नारी—कर्तव्य की उपासिका है। महामाया शैलेन्द्र के द्वारा उसके पति की हत्या की आशंका उसके सामने रखती है, पर वह विचलित नहीं होती, राजभक्त रहना ही श्रेष्ठ समझती है। कर्तव्यपालन की परख तो कठोर स्थिति में ही अच्छी होती है। दुर्भाग्य से उसका सौभाग्य-सिन्दूर पुछ जाता है और जिस दिन वह यह संदेश सुनती है उसी दिन धर्माचार्य सारिपुत्र और आनन्द को उसे भिक्षा करानी है। पर वह अपने आतिथ्य-धर्म का प्रतिपालन करती है। आनन्द ने उसके इस आचरण पर चकित होकर उसे 'मूर्तिमती धर्मपरायणता' कहा है। ऐसे घोर शोक में ऐसे अगाध धैर्य का परिचय बड़ी सवल आत्मा का काम है। जिस प्रसेन ने उसके पति की हत्या करवाई है उसे क्षमा ही नहीं करती, संकट में उसकी सेवा भी करती है, जिस विरुद्धक ने उसके स्वामी की हत्या की उसकी श्रुश्रूषा करके उसे लज्जित ही नहीं करती, पूर्व-प्रणय की स्मृति जगने पर जब वह उस सेवा में प्रेम की गंध सूँघने लगता है तब मल्लिका उसकी बुद्धि को ठिकाने लाती है—“विरुद्धक ! तुम उसका मनमाना अर्थ लगाने का भ्रम मत करो। मल्लिका उस मिट्टी की नहीं है जिसकी तुम समझते हो।” प्रसेन से इसी विरुद्धक और उसकी माता शक्तिमती को क्षमा प्रदान करवाती है। मल्लिका बौद्ध-धर्म का व्यवहार-पक्ष है। सङ्कट में धैर्य धारण करना और शत्रु के प्रति प्रतिकार-भावना तो दूर, आवश्यकता पड़ने पर उसकी सेवा करके विश्व-करुणा और विश्व-मैत्री का परिचय देना मल्लिका के चरित्र से सीखा

जा सकता है। प्रतिकूल-भावना भी उसके हृदय में नहीं उठती, मनोभावों पर भी एक मुक्त पुरुष का सा उसका अधिकार है, इस दृष्टि से उसके चरित्र में थोड़ी अस्वाभाविकता आ गई है। इस सम्बन्ध में हमारे हृदय में सन्देह न उठे, इसी से नाटककार ने मल्लिका को कई पात्रों से बार-बार 'देवी' कहलवाया है। श्यामा उसे देखकर कहती है, "जिसे काल्पनिक देवत्व कहते हैं, वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है।" मल्लिका के ही शब्दों से हम मल्लिका के लिए कह सकते हैं कि उसे 'केवल स्त्री-सुलभ सांजन्य और संवेदना तथा कर्त्तव्य और धैर्य की शिक्षा मिली है।' इनमें से एक-एक गुण का उसने ऐसा उज्ज्वल उदाहरण उपस्थित किया है कि मस्तक श्रद्धा से स्वयं नत हो जाता है।

मागंधी को हम तीन रूपों में देखते हैं—महारानी के, वेश्या के और आम्रपाली के। ये तीन रूप मानो उसके जीवन-नाटक के तीन अङ्क हैं। रानी के रूप में वह एक रूप गर्विता रमणी है, पर तिरस्कृता होने से विचुब्ध-सी पाई जाती है। अतः पति के प्यार को वह छल से प्राप्त करना चाहती है। उदयन के आने पर उसे गान से मोहित करनी हुई वीणा में नवीना दाम्नी के द्वारा नाँव का बरुचा रखवाकर व्यंग्य के द्रव में पद्मावती के प्रति सन्देह का विष मिलाकर महाराज के हृदय-पात्र में उड़ेल देती है। उसका छल उस समय काम कर जाता है। जब उसे पता चलता है कि उसका पङ्कज्य प्रकट होने वाला है तब अपने राजमन्दिर में आग लगाकर भाग जाती है।

फिर हम उसे श्यामा नाम से काशी की प्रसिद्ध चारुचिता-सिनी के रूप में पाते हैं। रानी के रूप में उनका प्रभावशाली रूप, मदिरा-सेवन, अतृप्त धाम्ना और झूल मानो वेश्या-जीवन

की भूमिका थे । शैलेन्द्र डाकू की वह अनुरक्ता है । भयानक रात में वह उससे मिलने जाती है और उसके प्रेम के लिए वह समुद्रदत्त की हत्या करवाती है । शैलेन्द्र उसके साथ विश्वास-घात करता है और अपना मेद खुलने के भय से उसका गला घोट कर एक विहार के समीप डाल आता है । समुद्रदत्त के प्रति उसकी निष्ठुरता का मानो दैव की ओर से यह प्रत्युत्तर है ।

गौतम के उपचार से उसकी साँस लौटती है और उसके साथ उसके प्रायश्चित्त का जीवन आरम्भ होता है । मागन्धी का काम अब आम्र की बारी लेकर बेचना है । जीवन के प्रारम्भ में गौतम को उसने पतिरूप में प्राप्त करने का प्रयत्न किया था । उसरूप में तो वह उन्हें प्राप्त नहीं कर सकी, पर जीवन की संध्या में आत्मा के उद्धारक के रूप में उन्हें उसने पाया । उनकी करुणा से छलभरी मागन्धी, पतिता श्यामा सरल और निर्मल होगई ।

छलना का नाम ही उसका परिचय है । पद्मावती और अजात के तर्क-वितर्क में हम उसे अजात का पक्ष लेते हुए हिंसा का प्रतिपादन करते पाते हैं । गौतम जब बिम्बसार को उपदेश देते हैं तब छलना को यह बात नहीं सुहाती और वह वहाँ से चली जाती है । शक्ति की वह भूखी है और अहङ्कार उसके हृदय में वास करता है । सन्देह उसके हृदय को घेरे रहता है और सापत्न्य-डाह से वह झुलसी जाती है । पद्मावती के सम्बन्ध में उसका विचार है कि वह राज्य आत्मसात् करने आई है और वासवी के सम्बन्ध में उसकी धारणा है कि वह दिखावे का प्रेम करती है । बिम्बसार सिंहासन का परित्याग करते हैं और अपने पुत्र के हाथों बन्दी जैसा जीवन व्यतीत करते हैं, पर छलना को इसका दुःख तो क्या, परवाह भी नहीं है । वासवी के

तो अस्तित्व को वह सहन नहीं कर सकती। उसे फलेश पहुँचाने में ही उसे सुख मिलता है। काशी पर अधिकार होने की सूचना देने छलना स्वयं आती है। उस समय उसका एक एक शब्द विष में बुझे हुए बाण-सा छूटता है—

छलना—वासवी, तुमको तुम्हारी असफलता सूचित करने आई हूँ।

बिम्बसार—तो राजमाता को कष्ट करने की क्या आवश्यकता थी ? यह तो एक सामान्य अनुचर कर सकता था।

छलना—किन्तु वह मेरी जगह तो नहीं हो सकता था और सन्देश भी अच्छी तरह से नहीं कहता। वासवी के मुख की प्रत्येक सिकुड़न पर इस प्रकार लक्ष्य न रखता, न तो वासवी को इतना प्रसन्न हो कर सकता।

छलना के गर्व-शङ्क को धराशायी करने वाला, सापत्न्य-ज्वाला को शान्त करने वाला, वही पुत्र-प्रेम है जो उसके अहं को उभारने वाला और डाह को उकसाने वाला दुश्मा। अनात के वन्दी होने पर छलना वासवी की शरण में जाती है और सब्से अर्थ में माता, पत्नी और नारी बनकर लोटती है।

वासवी भारतीय नारी का आदर्श है। छलना की चारित्र्य-प्रतिद्वन्द्विता में रखने के लिए हो उसे 'प्रसाद' ने उसका निर्माण किया है। छलना जहाँ वासवी को कन्या पद्मावती को सन्देश-स्पष्ट समझती है, वासवी वहाँ छलना के पुत्र अजात को अपना पुत्र ही मानता है। छलना जहाँ सपत्नी-डाह से प्रेरित व्यंग्य-बाण छोड़ती है, वासवी वहाँ अत्यन्त सोम्यता से उसे कल्याण-पथ सुझाता रहता है। छलना ने उसे वन्दिनी बनवा दिया है, वासवी छलना के वन्दी पुत्र को मुक्त कराने भाई के पास दौड़ी जाती है। छलना अधिकार-लिप्सा में जहाँ पति से विमुख हो गई है, वासवी वहाँ वैभव का परित्याग कर पति का चरण-सेवा

में लीन रहती है। जिस देवदत्त ने मगध और वासवी का इतना अनिष्ट किया उसे भी वासवी बन्धन-मुक्त कराती है। यदि छलना गृह-कलह का मूल है तो वासवी गृह में स्नेह और शान्ति का स्रोत बहाने वाली सरणी। उसके अनुग्रह से ही पिता-पुत्र, पत्नी-पति फिर से मिलते हैं। छलना का हृदय जितना चुद्र है, वासवी का उतना ही विशाल। वासवी की उज्ज्वल और स्नेहसिक्त आत्मा के दर्शन कराने वाले इस कथोपकथन को देखिये। क्या ही अच्छा होता यदि 'प्रसाद' इसी प्रकार के कथोपकथन अधिक संख्या में लिख पाते—

छलना—(हसकर) अरे सपत्नी का काम तो तुम्हीं ने कर दिखाया। पति को तो वश में किया ही था, मेरे पुत्र को भी गोद में ले लिया। मैं...

वासवी—छलना ! तू नहीं जानती मुझे एक बच्चे की आवश्यकता थी, इसलिए तुझे नौकर रख लिया था—अब तो तेरा काम नहीं है।

छलना—बहिन, इतनी कठोर न हो जाओ।

वासवी—(हंसती हुई) अच्छा जा, मैंने तुझे अपने बच्चे की धात्री बना दिया। देख अब की अपना काम ठीक से करना, नहीं तो फिर.....

छलना—(हाथ जोड़कर) अच्छा स्वामिनी !

वासवी—पद्मा ! जब उसे पुत्र हुआ तब उससे कैसे रहा जाता। वह सीधा श्रावस्ती से महाराज के मन्दिर में गया है। सन्तान उत्पन्न होने पर अब उसे पिता के स्नेह का मोल समझ पड़ा है।

छलना—बेटी पद्मा ! इसी से कहते हैं कि काठ की सौत भी बुरी होती है।

वासवी—चल, चल, तुझे तेरा पति भी दिला दूँ और बच्चा भी। यहाँ बैठकर मुझसे लड़ मत कद्दालिन !

‘स्वगत’ और गान अज्ञातशत्रु में बिखरे पड़े हैं। जहाँ नाटक-कार उत्कृष्ट कवि भी हो वहाँ गानों की क्या कमी ? प्रत्येक गीत चाहे वह वासवी के मुख से निकला हो, चाहे गौतम अथवा मार्गंधी के, पात्र के आचरण और उसकी मानसिक स्थिति का द्योतक है। ‘आप ही आप’ जैसे पुराने नाटकों का स्मृति-चिह्न है, उसी प्रकार कहीं कहीं पात्रों का पद्य में भाव-प्रदर्शन, यह बात थोड़ी खटकती है। कविता में कहीं वासवी सुखद गृहस्थी का चित्र खींचती है, कहीं गौतम करुणा अथवा अस्थिरता की व्यापकता दिखाते हैं। इसी प्रकार कहीं उदयन और कहीं मार्गंधी आँख मोचकर या खोलकर कविता में बराने हैं। यह सब कुछ गद्य में होता तो चाहे उतना सरस न होता, पर स्वाभाविक होता। मार्गंधी के मुख से जितने गान निकले हैं वे सब सरस, भावपूर्ण और संगीत के तत्त्वों को लिये हुये हैं। कई स्थलों पर पात्र मनो-भावों में डूबकर उनका गम्भीर विश्लेषण करते दिखाई पड़ते हैं जिससे चाहे कविता सुन्दर बन पड़ी हो पर गीत का भाव पक्तियों से उड़ गया है।

कथोपरुथन इस नाटक में कहीं कहीं आवश्यकता से अधिक लम्बे होगये हैं। भाषा यद्यपि कहीं उतरी नहीं है, परन्तु कहीं कहीं जड़ी सी लगती है। प्रसाद की भाषा पर दुरुहता का आरोप न करके अनुपशुक्ता का आरोप होना चाहिये। उनकी कहीं भी और कैसी ही पंक्तियाँ हों थोड़ा सोचने से अर्थ निकल ही आता है। दुरुहता एक साक्षेपिक बात है। जो भाषा को दुरुह कहता है वह अपनी अयोग्यता प्रकट करता है। पर नाटक में, जिससे आशा की जाती है कि वह अभिनय के लिये है, ऐसी भाषा का प्रयोग नहीं करना चाहिये जिसमें ‘प्रसाद’ गुण न हो। प्रथम अंक के आठवें दृश्य में विरज्जु मल्लिका की कल्पना मल्लिका-

पुष्प के रूप में करता हुआ भावना को खींचे चला जाता, चला ही जाता है ! निश्चय ही दर्शक उसकी उस वाणी को सुन कर उसका मुँह ताकते हुये सोचेंगे, “यह कह क्या रहा है ?” इसी प्रकार पत्नियों के बीच में खिचे खिचे फिरने वाले उदयन की रूपासक्ति की वाणी को सुनिये । हृदय जब गद्गद् हो जाता है तब कहीं कल्पना ऐसे जहाजी-पर लगाती है ?

“तो मागंधी, कुछ गाओ । अब मुझे अपने मुख-चन्द्र को निर्निमेष देखने दो कि मैं एक अतीन्द्रिय जगत् की नक्षत्रमालिनी निशा को प्रकाशित करने वाले शरच्चन्द्र की कल्पना करता हुआ सीमा को लांब जाऊँ, और तुम्हारा सुरभि-निश्वाप मेरी कल्पना का आलिङ्गन करने लगे । ”

अवकाश निकाल कर नाटककार ने इसमें छोटे-बड़े के प्रश्न और समाज तथा जीवन में नारी के अधिकार पर भी विचार किया है । पता नहीं नारी-समाज इस कर्म-विभाजन से कहाँ तक सहमत होगा और पुरुष समाज इस स्वभाव-विश्लेषण को कहाँ तक संगत समझेगा पर कारायण के लिये तैयार किये हुए ‘प्रसाद’ के भाषण में यह लिखा मिलता है—

“विश्व भर में सब कर्म सबके लिये नहीं है, इसमें कुछ विभाग है अवश्य । सूर्य अपना काम जलता-बलता हुआ करता है और चन्द्रमा उसी आलोक को शीतलता से फैलता है । क्या उन दोनों से परिवर्तन होसकता है ? तुम्हारे राज्य की सीमा विस्तृत है, और पुरुष की संकीर्ण । कठोरता का उदाहरण है पुरुष और कोमलता का विश्लेषण है—स्त्री-जाति । पुरुष क्रूरता है तो स्त्री करुणा है—जो अन्तर्जगत् का उच्चतम विकास है जिसके बल पर समस्त सदाचार ठहरे हुए हैं । इसीलिये प्रकृति ने उसे इतना सुन्दर और मनमोहन आवरण दिया है—रमणी का रूप । ”

हास्य में 'प्रसाद' को सरलता कहीं नहीं मिली । इस नाटक का व्यवहार-कुशल विदूषक वसंतक यद्यपि कोरा विदूषक नहीं है, एक पात्र का काम देता है, क्योंकि पेट की बात करते करते वह पते की बात भी कहता है, पर उसका हास्य भी पारिभाषिक और श्लिष्ट (जैसे 'आदर्श') शब्दों की गंभीरता लिये हुए है ।

नाटक के दृश्यों के बीच में पात्र भटके के साथ 'प्रस्थान' करते हैं और कथोपकथन के बीच में अकस्मात् प्रवेश । इससे कथानक में एक प्रकार की गति आ गई है ।

एक आलोचक को अज्ञातशत्रु की 'वस्तु-रचना में उद्देश्य-हीनता' दिखलाई दी है । अज्ञातशत्रु का उद्देश्य है 'सुखद गृहस्थी की स्थापना ।' मगध, कोशल, कौशाम्बी के राजकुल की घटनायें एक प्रकार से तीन परिवारों की घटनायें हैं । प्रजा जैसी वस्तु इस नाटक से उढ़-सी गई है । राजनौतिक घटनायें और पारिवारिक घटनायें एक हो गई हैं । ये दोनों गृहस्थियाँ छिन्न-भिन्न हैं और अन्त में सँभल जाती हैं । विद्रोही विनयी होजाते हैं और विजुड़े मिल जाते हैं । इस उद्देश्य का पता तो प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में ही लग जाता है फिर संदेह कैसा ? वासवी कहती है—'राज-परिवार में क्या सुख अपेक्षित नहीं है—

बच्चे बच्चों से खेलें, हो स्नेह बढ़ा उनके मन में,
कुत्त-जदमी हो मुदित, भरा हो महल उनके जीवन में ।
बन्धु-वर्ग हो सम्मानित, हो सेवक सुखी, प्रणत अनुचर,
शांतिपूर्ण हो स्वामी का मन, तो स्त्रुहणीय न हो क्यों घर ॥'

क्षत्रिक विज्ञान-वादी भगवान् अभिताम के शीतल प्रभाव की छाया में करुणा और सेवा, क्षमा और अनुग्रह, पवित्रता और विश्वबन्धुत्व को प्रयोगशाला-सा यह नाटक बौद्ध-धर्म का पवित्र विजय-घोष है ।

स्कन्दगुप्त विक्रमादित्य

चन्द्रगुप्त द्वितीय विक्रमादित्य की मृत्यु के उपरान्त सन् ४१४ में कुमारगुप्त सिंहासन पर बैठा। वह अपने पिता के समान ही वीर और राज्यकार्य में दक्ष था। उसने अश्वमेध यज्ञ किया जिससे पता चलता है कि उसके आधिपत्य को अन्य शासक स्वीकार करते थे। कुमार एक प्रतापशाली सम्राट् था। उसके समय के कुछ शिलालेख और ताम्रपत्र मिले हैं जिनसे पता चलता है कि उसने बहुत सी पदवियाँ धारण की थीं जैसे 'महेन्द्रादित्य' 'श्री अश्वमेध महेन्द्र' 'श्री महेन्द्र' आदि। इन्हीं के आधार पर 'प्रसाद' जी ने स्कन्द के मुख से अपने पिता को 'परम भट्टारक महाराजाधिराज अश्वमेध पराक्रम श्री कुमारगुप्त महेन्द्रादित्य' कहलवाया है। चन्द्रगुप्त ने सोराष्ट्र (काठियावाड़) विजय किया था। कुमारगुप्त के समय में वहाँ राज्य की ओर से शासन करने वाले सम्राट् के अनुज गोविन्दगुप्त का नाम मिलता है। फ़ैजाबाद ज़िले के कारमण्डी (Karmandi) स्थान के शिलालेख से जो सन् ४३६-३७ का है यह भी पता चलता है कि पृथ्वीसेन कुमारगुप्त का प्रधान मन्त्री था। 'प्रसाद' ने भी पृथ्वीसेन को मन्त्री-कुमारामात्य' रखा है। पश्चिमी मालवा के मन्दोसर (Mando-sar) स्थान के शिलालेख में जो सन् ४३७-३८ का है बन्धुवर्मन का नाम आया है जिसने कुमारगुप्त की अधीनता स्वीकार की थी। यह जानने पर प्रथम अंक में इण्डो के विरुद्ध सहायता माँगते समय मालवदूत का यह वाक्य 'तब भी मालव ने कुछ समझ कर किसी आशा पर ही अपनी स्वतन्त्रता को सीमित कर लिया था' हम अच्छी तरह समझ सकते हैं। कुमारगुप्त ने

४० वर्ष तक शांतिपूर्वक राज्य किया। ४५५ ई० में सम्राट की मृत्यु पर स्कन्दगुप्त सिंहासनासीन हुआ।

स्कन्दगुप्त के शासनकाल का बहुत कुछ पता दो शिलालेखों से चलता है। गाज़ीपुर ज़िले के भित्तारी (Bhitari) गांव में जो स्तम्भ है उससे पता चलता है कि कुमारगुप्त के अंतिम दिनों में स्कन्दगुप्त ने पुष्यमित्रों और हूणों को पराजित किया था। पुष्यमित्रों के सम्बन्ध में कुछ लोगों का विश्वास है कि ये ईरानी थे और हूण तो मध्य एशिया की एक बर्बर जाति थी ही। हूणों के आक्रमण स्कन्द के राज्यकाल में और भी वेग से हुए। उनके आक्रमण से सबसे गहरा धक्का लगता था सौराष्ट्र, मालवा और कभी कभी अंतर्वेद (गङ्गा यमुना के बीच की भूमि) को भी। जूनागढ़ के शिलालेख से पता चलता है कि स्कन्दगुप्त इन स्थानों की रक्षा के लिये बहुत चिन्तित रहते थे। बहुत सौच विचार के उपरान्त उन्होंने तीन विश्वस्त शासकों का निर्वाचित किया। पश्चिमीय प्रांतों का शासक पर्णदत्त नियुक्त हुआ, अंतर्वेद का गर्वनाग विषयपति और कोसाम (Kosam) भाग का भीमवर्मन्। स्कन्दगुप्त को अपने अंतिम दिनों में धिक्कट हूणों का फिर सामना करना पड़ा। एक तो पञ्जाब पर गुप्त सम्राटों का अधिकार नहीं था, दूसरे पुरुगुप्त के कारण जो मगध के निहान्न के लिये स्कन्द का विरोधी था (४६६-६७ ई० में तोरमान की अव्यक्तता में) हूणों की बन आई। कुमारगुप्त के समय में भी स्कन्द अपने पिता की मृत्यु के समय हूणों से लड़ रहे थे और विजय का सम्वाद उन्होंने अपनी विधवा माता को दिया था। नाटक में भी कुमारगुप्त की मृत्यु के समय स्कन्द को दूर रखा गया है। सन् ४६८ में स्कन्द की मृत्यु के उपरान्त पुरुगुप्त जो उसका वैमात्र भाई था मगध के सिंहासन पर बैठा। कुछ सिक्कों पर 'प्रकाशादिन्य'

नाम पाया जाता है। कुछ विद्वानों का विश्वास है कि सम्भव है यह गुप्तकुत्त का शासक हो और जैसे पुरुगुप्त ने पूर्व में मगध पर अधिकार कर लिया था, यह साम्राज्य के मध्य भाग का शासक बन बैठा हो। 'प्रसाद' जो ने 'प्रकाशादित्य' पुरुगुप्त की पदवी मानी है। अधिक सगत तथ्य यही प्रतीत होता है। पाँचवें अंक के प्रारम्भ में उन्होंने मुद्गल से कहलवाया है "सम्राट् (पुरुगुरु) की उपाधि है 'प्रकाशादित्य' परन्तु 'प्रकाश' के स्थान पर अंधेरा है, 'आदित्य' में गर्मी नहीं।"

मुहरों (Seals) से अधिकारियों के पद का पता चलता है। मन्त्री 'कुमारामात्य' कहलाते थे। साम्राज्य प्रान्तों में बँटा हुआ था जिन्हें 'देश' कहते थे। प्रान्त ज़िलों में विभाजित थे जिन्हें 'प्रदेश' अथवा 'विषय' कहते थे। प्रान्तपति के साथ बहुत से अफसर काम करते थे जिनमें से हमारे काम के महाप्रतिहार (Chamberlain) कुमारामात्य अधिकरण (Chief minister) तथा महादण्डनायक (Chief Magisterial Officer) हैं।

ऐतिहासिक नाटक में पुरुष-पात्र तो बहुत कुछ ऐतिहासिक हो सकते हैं, पर स्त्री-पात्र नहीं। कारण यह है कि जब तक कोई स्त्री महारानी न हो अथवा किसी प्रकार की राजनीतिक हलचल में भाग न ले, तब तक इतिहासकार उसके नाम को जीवित रखने की चिन्ता नहीं करता। स्त्री पात्रों की कल्पना करनी ही पड़ती है। इस नाटक में कुमारगुप्त, स्कन्दगुप्त, अनन्तदेवी, पुरुगुप्त, गोविन्दगुप्त, वन्धुवर्मा, भीमवर्मा, शव-भाग, पर्णदत्त, पृथ्वीसेन, चक्रपालित, भटार्क, कुमारदास, प्रस्थातकीर्ति, मातृगुप्त (फालिदास नहीं) ऐतिहासिक पात्र हैं। देवकी का नाम प्रसाद ने शिलालेख की एक पंक्ति से खींचा है।

‘प्रसाद’ जो ने कई परिवर्तन इस नाटक में किए हैं। पहिला यह कि स्कन्द के स्थान पर पुरुगुप्त को मगध का सम्राट बनाया है। स्कन्दगुप्त ने कुमारगुप्त के पश्चात् १२ वर्ष (४५५-४६६) तक राज्य किया। इसके उपरान्त पुरुगुप्त सिंहासन पर पाँच वर्ष तक रहा। उन्होंने अपने प्राणपन से यह भी सिद्ध करने की चेष्टा की है कि स्कन्द ही प्रसिद्ध विक्रमादित्य था और कालिदास जिसे इस नाटक में मातृगुप्त नाम से अभिहित किया है स्कन्द के समकालीन थे। ये दोनों बातें ऐतिहासिक खोज के विरुद्ध पड़ती हैं और कम से कम अभी तक विवादास्पद हैं। मालवा का शासक वन्धुवर्मा भी स्वतन्त्र शासक नहीं था। मालवा चंद्रगुप्त द्वितीय के समय से ही साम्राज्य के अन्तर्गत था। इण्ड सेनापति का नाम खिझिल नहीं ‘तोरमाण’ था।

‘स्कन्द’ इस नाटक का नायक (Hero) है, इस विषय में दो सम्मतियाँ नहीं हो सकतीं। स्वयं नाटककार ‘प्रसाद’ जी की भी यही धारणा है, यह बात इस सङ्केत से सिद्ध होती है कि उन्होंने अपने नाटक का नाम ‘अज्ञातशत्रु’ और ‘चन्द्रगुप्त’ की भाँति ‘स्कन्दगुप्त’ के नाम के आधार पर किया। फिर भी हमें नाटक के पृष्ठों में प्रवेश करके देखना चाहिए कि क्या स्कन्दगुप्त वास्तव में नाटक का नायक है।

एक अत्यन्त स्थूल प्रमाण जिससे स्कन्दगुप्त को नाटक का नायक कह सकें यह है कि रङ्गमञ्च पर सबसे अधिक प्रभावशाली अधिकार स्कन्द का है। नाटक प्रारम्भ होता ही है स्कन्दगुप्त के वार्तालाप से और समाप्त होता है देवसेना के साथ उसी की यातचीत से। साथ ही नाटक के मध्य में जितनी भी घटनायें हैं उनमें स्कन्द के कार्य ही सबसे अधिक चित्रे पड़े हैं।

मगध के सम्राट् महाराज कुमारगुप्त की दो रानियाँ थी— एक देवकी दूसरी अनन्तदेवी । स्कन्दगुप्त देवकी का पुत्र था और अनन्तदेवी का पुत्र था पुरुगुप्त । अनन्तदेवी छोटी रानी होने पर और यह जानते हुए भी कि उसका पुत्र सिंहासन का अनधिकारी था, पुरुगुप्त के लिए राज्य चाहती है । अतः इस नाटक में दो विरोधी दल हैं—एक अनन्तदेवी पुरुगुप्त का—विजया, भटार्क, प्रपञ्चबुद्धि इनके सहायक हैं; दूसरा स्कन्द का—देवसेना, पर्ण-दत्त, धातुसेन आदि इसके साथी हैं । स्कन्द का पक्ष सत् का है, अनन्तदेवी का असत् का; स्कन्द विजयी होता है, अनन्तदेवी पराजित । इस दृष्टि से भी स्कन्द नाटक का नायक है ।

पर इस नाटक का प्रधान कार्य सिंहासन-प्राप्ति नहीं है । स्कन्दगुप्त राज्य की ओर से उदासीन है, उसे राज्य नहीं चाहिये । उसने स्वयं कहा है, “मेरा अकेला जीवन है, मैं भगड़ा करना नहीं चाहता ।” नाटक का उद्देश्य अत्यन्त व्यापक और महान् है । वह है आर्य-साम्राज्य का उद्धार । इस आर्य-साम्राज्य का उद्धारकर्त्ता नाटक में स्कन्दगुप्त है और यही वह कार्य है जिससे हम उसे नायक कह सकते हैं । यह आर्य-साम्राज्य भीतरी पड़्यन्त्रों के कारण डाँवा-डोल स्थिति में था, और बाहरी भूभक्तों विशेषकर हूणों के आक्रमणों के कारण सङ्कट में पड़ गया था । इसका उद्धार क्या अनन्तदेवी, पुरुगुप्त तथा उनके साथियों ने किया ? नहीं । वे तो हूणों से मिले हुए थे, राष्ट्र का नाश करना चाहते थे, देश में दासता लाने वाले थे । इस सम्बन्ध में एक और पात्र है जिसका नाम आदर से लेना चाहिये, वह है चन्द्रवर्मा । चन्द्रवर्मा का त्याग इस क्षेत्र में महान् तो था, पर वह स्कन्द का सहायक मात्र था । आर्य उद्धार की बात जहाँ आती है वहाँ सभी की दृष्टि स्कन्द पर जाती है । ‘आशा का

ध्रुव-नक्षत्र' एकमात्र स्कन्द ही था। उसने आन्तरिक पड़्यन्त्रों को शान्त किया, आक्रमणकारियों से देश को मुक्त किया और अपनी महान् उदारता से प्राप्त सिंहासन को अपने विरोधी और वैमात्र भाई पुरुगुप्त को छोड़ दिया। अतः हिन्दू राज्य का उद्धारकर्त्ता, आर्य राष्ट्र का संस्थापक स्कन्द ही वास्तव में नाटक का नायक है।

अपनी स्थिति और कर्मों के प्रति असन्तोष तथा विरोध-वितृष्णा ही स्कन्द की जीवन-व्यापिनी मानसिक स्थिति है। राजा के घर में उसका जन्म हो गया है, पर वह राजा नहीं होना चाहता। उसे युद्ध करने पड़ते हैं पर रक्त वहाना उसे प्रिय नहीं है। विजया को प्रेम करता है वह दूसरे की हो जाती है। देवसेना को वह अपनाना चाहता है वह उसका तिरस्कार कर देती है। नियति के हाथ का वह इस प्रकार एक खिलाना रहा है। राजा न होकर यदि वह एक सामान्य व्यक्ति होता तो अधिक सुखी रहता। वैसे स्कन्द वीर है। आक्रमण करता है ता प्रबल पराक्रम से। रणक्षेत्र में उसका खड़ा होना और विजय का खड़ा होना एक बात है। साम्राज्य पर सङ्कट होते हुए निमन्त्रण पाकर वह इसी से मालव की रक्षा के लिये उद्यत होता है। पर सहर्ष जैसे उसका वास्तविक अथवा इच्छित स्वरूप नहीं है। चक्रपालित से वह रुद्धता है, "वसन्त के मनोहर प्रभान में, निभृत कगारों में चुपचाप बहने चाली सगितार्थों का स्रोत गरम रक्त बहाकर लाल कर दिया जाय ? नहीं, नहीं, चक्र ! मेरी समझ में मानव-जीवन का यही उद्देश्य नहीं है।"

वास्तविक स्कन्दगुप्त है प्रेम में, त्याग में, क्षमा में, कृपणता में। शून्य इतना है कि देवसेना के प्राण बचाने के उपलक्ष्य में माण-

शुभ को काश्मीर का शासक बना देता है। क्षमाशील इतना है कि शर्वनाग, अनन्तदेवी और भटार्क जैसे व्यक्तिगत शत्रुओं का तो कहना क्या देश के नृशंस शत्रु हूण-सेनापति खिझिल तक को जीवन-दान देता है। त्यागी इनना है कि जिस साम्राज्य को अत्यन्त परिश्रम से हस्तगत किया उसे अपने विरोधी भाई के लिए छोड़ देता है। और प्रेमी ? प्रेम हो जैसे उसके प्राणों का स्वर है। मालव-युद्ध में विजया पर दुर्भाग्य से उनकी दृष्टि पड़ जाती है। उसी समय से वह उसके हृदय को जकड़ कर बैठ जाती है। हूणों पर विजय विजय के प्रति पराजय के सामने उसे फीकी लगती है। सोचता है—“विजय का क्षणिक उल्लास हृदय की भूख मिटा देगा ? कभी नहीं।” जैसे जैसे दिन ढलते हैं वैसे वैसे विजया स्कन्द के अस्तित्व को जड़ीभूत करती जाती है। जीवन के समस्त अभावों में उसकी मूर्ति ही जैसे रस भर रहो है, “कोई भी मेरे अन्तःकरण का आर्लिगन करके न रो सकता है और न तो हँस सकता है। तब भी विजया ... ? आह !” यही विजया जब अपने मुख से भटार्क को वरण करने की बात कहती है तब स्कन्द का हृदय जैसे टुकड़े टुकड़े होजाता है। कहता है ‘परन्तु विजया तुमने यह क्या किया !’

विजया से निराश हो देवसेना के स्नेह को देख स्कन्द देवसेना को आत्म-समर्पण करना चाहता है, पर वह आघात पूजा-पुष्प में ढोकर मार देती है। परिणाम यह होता है कि यह दार्शनिक सम्राट् यद्यपि अपने अतुल पराक्रम से साम्राज्य में शांति और देश में कल्याण का मन्त्र फूँकता है, पर हृदय में घोर अशांति और जीवन में विकट निराशा लेकर रङ्ग-मंच से हट जाता है।

स्कन्दगुप्त नाटक में तीन प्रकार के पात्र पाए जाते हैं—पहिले वे जो अन्त तक दुष्ट रहते हैं जैसे अनन्तदेवी, प्रपञ्चबुद्धि, दूसरे वे जो अन्त तक अच्छे रहते हैं जैसे देवकी, स्कन्दगुप्त, बन्धुवर्मा, देवसेना, रामा आदि और तीसरे वे जिनकी मनो-वृत्तियों में सहसा परिवर्तन उपस्थित होता है जैसे भटार्क विजया आदि। स्कन्दगुप्त और बन्धुवर्मा दोनों ही सत् पात्रों में से हैं, अतः यह कहना सरल नहीं है कि दोनों में कौन उज्ज्वल है? दोनों ही उज्ज्वल हैं, हीरे हैं। पर यदि दो अच्छी वस्तुओं में से एक की ओर अङ्गुलि-निर्देश करना पड़े, तब हम बन्धुवर्मा के पक्ष में होंगे। स्कन्दगुप्त यद्यपि नाटक का नायक है, पर हृदय पर जो छाप बन्धुवर्मा छोड़ता है, वह अमिट रहती है। बन्धुवर्मा का चित्र एक सच्चे क्षत्रिय का चित्र है—वीर, त्यागी, राष्ट्रप्रेमी का चित्र। बन्धुवर्मा का सबसे पहिले परिचय हमें उस समय मिलता है जब सहायता के लिए वह युवराज स्कन्द की प्रतीक्षा करता है। विजयी होकर हम उसे सद्गुणों पर मुग्ध होते देखते हैं “मैं प्रतिज्ञा करता हूँ कि अब से इस वीर (स्कन्द) परोपकारी के लिये मेरा सर्वस्व अर्पित है।” उसके हृदय की इस उज्ज्वल झलक का प्रकाश जीवन के अन्त तक देखा जाता है। अग्रन्ती दुर्ग के उस दृश्य को देखिए जिसमें बन्धुवर्मा मालव के राज्य को ‘आर्य-साम्राज्य’ की प्रतिष्ठा के लिए स्कन्दगुप्त को देना चाहता है और उसकी पत्नी उसका घोर विरोध करती है। बिना मोंगे निम्बार्थ त्याग का ऐसा उदाहरण क्या कहीं अन्यत्र सम्भव है? जयमाला पेटुक राज्य के स्वत्व, उसे त्यागने से परार्थीनता के अशोभन जीवन, व्यक्तित्व की रक्षा आदि के अफाट्य तर्क उपस्थित करती है, पर बन्धुवर्मा निश्चल रहता है। और उसके जीवन का अन्त? वह किना स्पृहणीय है! बन्धुवर्मा

जानता है कि वह बच नहीं सकता, पर गान्धार की घाटी से स्कन्द को दूर कर देता है और स्वयं प्राण देता है ।

तब क्या स्कन्दगुप्त चीर नहीं है ? है अवश्य । उसका नाम जयघोष का चिह्न है । वह मालव में विजय प्राप्त करता है, हूणों को भगाना है, छन्दयुद्ध में ग्रिहिल को धातल करता है । क्या वह त्याग करना नहीं जानता ? उसने बराबर कहा है और सिद्ध किया है कि वह राज्य का भूला नहीं है । क्या वह राष्ट्र-प्रेमी नहीं है ? कई स्थलों पर उसने आर्य-राष्ट्र के उद्धार की बात उठाई है । गाविन्दगुप्त से उसने कहा था, “आर्य-राष्ट्र की रक्षा में सर्वस्व अर्पण कर सकूँ आप लोग इसके लिए भगवान् से प्रार्थना कीजिये ।” तब ?

स्कन्द—“देवसेना, एकान्त में, किसी कानन के कोने में, तुम्हें देखता हुआ जीवन व्यतीत करूँगा। साम्राज्य की इच्छा नहीं, एक बार कह दो।”

पर चन्द्रवर्मा जयमाला के प्रस्तावों से खीझकर कहता है—

“तब मैं इस कुटुम्ब की कमनीय कल्पना को दूर ही से नमस्कार करता हूँ और आजीवन अविवाहित रहता.....अकर्मण्यता और शरीर पोषण के लिए चित्रियों ने त्वाहे को अपना आभूषण नहीं बनाया है।”

भटार्क महत्त्वाकांक्षा की प्रतिमूर्ति है। इस वृत्ति की प्रेरणा के कशाघात से ही उसके समस्त कार्यों का सञ्चालन होता है। कुमारगुप्त की सभा में सबसे पहिले वह इस मनोभाव का परिचय देता है। मन्त्री पृथ्वीसेन युवराज स्कन्द को सौराष्ट्र भेजने के लिए सम्राट् से अनुरोध करता है, तब भटार्क वहाँ जाने के लिए एक रणदत्त सेनापति की आवश्यकता बतलाता है। अनन्तदेवी के सामने तो उसने खुलकर स्वीकार किया है, “बाहुबल से चीरता से और अनेक प्रचण्ड पराक्रमों से ही मुझे मगध के महाबलाधिकृत का माननीय पद मिला है, मैं उस सम्मान की रक्षा करूँगा।” प्रपञ्चबुद्धि और सर्वनाग के सामने भी वह इसी बात को दुहराता है, “मुझे कुछ लेना है, वह जैसे मिलेगा—लूँगा।” जो व्यक्ति ‘जैसे मिलेगा लूँगा’ पर उतर आता है वह फिर फया नहीं कर सकता। नाटक में तुरन्त अपने अपने स्वार्थ की पूर्ति के लिए चार महत्त्वाकांक्षी एकत्र होजाते हैं। भटार्क महाबलाधिकृत बना रहना चाहता है, अनन्तदेवी राजमाना बनना चाहती है, प्रपञ्चबुद्धि धौद्ध-धर्म का उद्धार करना चाहता है और चित्रया ‘गुप्त-साम्राज्य के महाबलाधिकृत’ (भटार्क) को चरण करना चाहती है। अनन्तदेवी और प्रपञ्चबुद्धि से मिलकर भटार्क महाराज के निघन में सहायक होता है, और देवकी को भी

संसार से विदा करना चाहता है। स्कन्द का जब अभिषेक होने वाला है तब उज्जयिनी में षड्यन्त्र रचने आता है पर पकड़ा जाता है। अपराध स्वीकार करने पर स्कन्द उसे क्षमा कर देता है। उस समय आशा होती है कि भटार्क अब दुष्कर्मों से विरत हो जायगा। पर स्कन्द के साथ हूणों के युद्ध में मगध की सेना का सञ्चालन करते समय वह कुभा (काबुल) नदी का बंध तोड़ देता है। स्पष्ट ही यहाँ उसने विश्वासघात किया है। भटार्क वार था, इसमें तो कोई सन्देह नहीं कर सकता। केवल उसके मुख से ही हम नहीं सुनते कि उसका खड्ग आग वरसाता है, रणनाद शत्रु के कलेजे कँपाता है और उसका लोहा भारत के क्षत्रिय मानते हैं, वरन् स्कन्द जैसा वीर भी उसके पतन पर उसे लज्जित करते हुए इतना स्वीकार करता है—“तुम्हारे खड्ग पर साम्राज्य को भरोसा था।” सम्राट् कुमारगुप्त ने भटार्क के स्वभाव को पहचानकर यदि कहीं सेनापात बना दिया होता तो भटार्क का आचरण भिन्न प्रकार का होता। भटार्क को जो हमने विश्वासघाती कहा है वह स्कन्द (देश) के पक्ष की दृष्टि से। अनन्तदेवी के साथ उसने कभी विश्वासघात नहीं किया। स्कन्द जब उसे अपराधी ठहराता है तब वह अपने कर्म के आचित्य को रक्षा करता हुआ कहता है, “मैं केवल राजमाता की आज्ञा का पालन करता था।” कुभा के रण-क्षेत्र में जब स्कन्द उसे फिर ‘क्षत्रघ्न’ कहता है तब भी वह यही उत्तर देता है, “मेरा खड्ग साम्राज्य को सेवा करेगा।” उसकी माँ उसे धिक्कारती है तब भी यह प्रण नहीं करता कि वह स्कन्द का साथ देगा, केवल यही कहता है, “मैं इन सद्गुणों से अलग हूँ।” सद्बुद्धि भटार्क से एकदम विलुप्त नहीं हो गई, पर वह महत्याकांक्षा की अन्धबुद्धि के सामने डबर नहीं पाता। पृथ्वीसेन का आत्महत्या

पर उसे शोक हुआ था। वीर होकर वीरों का मूल्य वह न जानता तो आश्चर्य ही होता। अन्त में अपनी भूल को वह सुधारना है और देशसेवा बन जाता है। भटार्क ने एक बार प्रपञ्चबुद्धि से कहा था, 'मैं इतना नीच नहीं हूँ।' उस समय प्रपञ्चबुद्धि ने उसे टोका था, "परन्तु मैं तुम्हारी प्रवृत्ति जानता हूँ। तुम इतने उच्च भा नहीं हो।" इन दोनों वाक्यों में एक प्रकार से भटार्क का चरित्र खिंच आया है। बहुत दिनों तक उस पर प्रपञ्च की धारणा ही लागू होती है। जीवन के अन्त में उसने इस धारणा को बदल दिया और अपनी इस बाधा को ही प्रमाणित किया—

"मैं इतना नीच नहीं हूँ।"

महाराज कुमारगुप्त की छोटी रानी अनन्तदेवी इस नाटक का विषय है। अपने पति और पुत्र दोनों के पतन का मुख्य कारण वहो है। घर में फूट डालने वाली और साम्राज्य का शक्ति को क्षीण करने वाली वहो है। जिस प्रकार अपनी शक्ति की वृद्धि के लिये वह विलासी सम्राट् को नृत्य गान और मदिरा में लीन रखता है उसी प्रकार अपने पुत्र को भी उसने विलासी और मदिरासेवा बना दिया है। खास रूप में न वह अच्छो पत्नी है और न भला माता। एक दम निर्भीक है वह। जिस प्रपञ्चबुद्धि का देखकर भटार्क जैसे वीर का सिर घूमने लगता है उससे वह हँस-हँस कर बातें करती है। पड़्यन्त्रकारियों को वह मुग्धिया है, और हृदय में अत्यन्त क्रूर है। महाराज को मदिरा में मत्त करके घर रात में भटार्क और वाङ्मय कापालिक से मिलता है। अपने पति की हत्या करवाती है, सोनिया टाट के कारण देवकी के यश का प्रयत्न करता है,

तथा हूणों से मिलकर स्कन्दगुप्त के साम्राज्य के विनाश की चिन्ता में रत रहती है। अनन्तदेवी छल की पुतली है। भटार्क की महत्त्वाकांक्षा से लाभ उठाकर और उससे थोड़ा मुसकरा कर काम लेती रहती है। प्रपञ्चबुद्धि को यह प्रलोभन है कि पुरुगुप्त यदि शासक होगया तो अनन्तदेवी बौद्ध धर्म का समर्थन करेगी। हूणों की सहायता करने में भी उसका मुख्य उद्देश्य पुरुगुप्त को सम्राट् बनाना ही है, पर वे भी उसके छल में आकर स्कन्दगुप्त को चैन नहीं लेने देते। उसकी नस नस में छल भरा है। भटार्क मिलकर जाने को कहता है तो कुटिल स्नेह दृष्टि से देखती हुई उससे कहती है, 'भटार्क, जाने को कहें ? इस शत्रु-पुरी में मैं असहाय अवला इतना—आह !' और तुरन्त रोने लगती है। एक बार विजया भड़कती है तो उसे प्रलोभन देती है, "क्या तुम पुरुगुप्त के साथ सिंहासन पर नहीं बैठना चाहती हो ?" आत्म-सम्मान की भावना उसमें बिल्कुल नहीं है। बन्दी होकर जब वह स्कन्द के सामने आती है तब निस्संकोच भाव से लामा माँग लेती है। स्कन्द ने उसे 'कैकेयी' कहा था। कैकेयी भी अपने रूप यौवन की शक्ति से महाराज की इसी प्रकार सुहृलमी होगई थी। भाई से भाई को उसने भी इसी प्रकार पृथक् किया और पति के प्राण लिए। पर दुष्टता में अनन्त देवी कैकेयी से भी इक्कीस थी। उसके नाम के पीछे 'देवी' शब्द व्यर्थ जोड़ा गया है। हाँ उसमें छल अनन्त है, क्रूरता अनन्त है, निर्भयता अनन्त है और निर्लज्जता अनन्त है।

विजया मालव के धनकुचेर की सुन्दरी कन्या है। हृदय से दुष्टा है। उसके विषय में तुलसी के शब्दों में यही कहना उचित है 'विपरस भग कनकघट जैसे।' देवसेना की बहू सखी है, पर

जबसे स्कन्द के दर्शन दोनों को होते हैं तब से विजया सरल देवसेना की प्रबल प्रतिद्वन्द्विनी के रूप में हमारे सामने आती है।

विजया के हृदय का सबसे प्रबल भाव है—वैभव को प्रेम करना। उसे पहिले स्कन्द के प्रति आकर्षण होता है। उस आकर्षण में वीरता और सुन्दरता ने काम किया है यह सत्य है—‘कैसी भयानक और सुन्दर मूर्ति है’ पर वैभव का ज्ञान उसमें प्रमुख है। देवसेना से वह स्वीकार करती है, “एक युवराज (स्कन्द) के सामने मन ढीला हुआ, परन्तु मैं उसे कुछ राजकीय प्रभाव भी कहकर टाल दे सकती हूँ।” स्कन्द की ओर से निराश होकर जब वह भटार्क की ओर मुड़ती है तब उस आकर्षण की स्वीकृति में भी वीरता, सुन्दरता और विशेष रूप से वैभव-प्रेम तीनों मिले हुए हैं—कैसी वीरत्व व्यंजक मनोहर मूर्ति है ! और गुप्त-साम्राज्य महाबलधिकृत !

विजया स्पर्धा और ईर्ष्या के भावों से भरी हुई है। देवसेना यद्यपि अत्यन्त सरल हृदय की थी, फिर भी उसका जीवन भर विरोध विजया ने अकारण इसलिए किया कि उसे यह सन्देह हो गया था कि बन्धुवर्मा के मालव देने से देवसेना का विवाह स्कन्द से होगा। उसमें प्रतिहिंसा—भावना प्रबल है जिसे उसने कई स्थलों पर स्वयं स्वीकार किया है। इस प्रतिहिंसा-भावना से प्रेरित होकर विजया स्कन्द और देवसेना का पतन छोड़ अनन्तदेवी की ओर मुड़ती है और क्रूर से क्रूर कर्म करने को तत्पर हो जाती है। यह विजया ही है जो देवसेना को धोखा देकर शमशान भूमि तक ले जाती है और प्रपञ्चबुद्धि से उसकी हत्या कराना चाहती है।

जीवन के प्रति विजया का अत्यन्त हल्का दृष्टिकोण है। उसकी प्रेम-भावना में कोई सार नहीं। कभी वह स्कन्द को प्रेम करती है, कभी भटार्क को और कभी अनन्तदेवी की आज्ञा से पुरुगुप्त का मन बहलाती है। उसके प्रेम में वासना प्रधान है। स्कन्द को तो लोभ दिखाकर भी मोल लेना चाहती है। स्कन्द ने उसे ठोक हो फटकारा है। शरीर के सुख को वह सब कुछ समझती है। उसके भावों का परिचय वहाँ मिल सकता है जहाँ वह स्कन्द से कहती है—

“कोई दुःख भोगने के लिए है, कोई सुख। फिर सबका बोरु अपने सिर पर लादकर क्यों व्यस्त होते हो .. ‘आओ ! हमारे साथ बचे हुए जीवन का आनन्द लो।’”

विजया के जीवन में परिवर्तन उपस्थित होता है, पर वह सच्चा परिवर्तन नहीं है। भटार्क से वंचित होने पर वह अनन्तदेवी को धमकाती है और उससे तिरस्कृत होने पर उसका साथ छोड़ देती है। थोड़ी देर के लिए अपने कृत्यों पर पश्चात्ताप भी प्रकट करती है और मातृगुप्त को उद्बोधन के गीत गाने का उपदेश भी देती है। पर उसका पश्चात्ताप सच्चा नहीं था। जीवन के सुख भोगने की लालसा उसके हृदय में बराबर बनो रही। स्कन्दगुप्त के सामने भटार्क उसे ‘दुश्चरित्रा’ कहता है। इसमें अधिक काई क्या कह सकता है ? अपमानित होकर वह आत्मघात करती है और उसकी अन्तिम क्रिया भी सम्मानपूर्वक नहीं होती जिन पर किसी को कोई पश्चात्ताप नहीं होता। इस प्रकार विजया नारी-जीवन के निकृष्ट पक्ष को प्रत्यक्ष करती है।

साहस है; जहाँ विजया स्वार्थमयी है वहाँ देवसेना में त्याग है। पर सबसे उज्ज्वल भाव है उसमें देश-प्रेम और देश-सेवा का। जब बन्धुवर्मा मालव का राज्य स्कन्दगुप्त को देना चाहते हैं तब देवसेना भी 'समष्टि के लिए व्यष्टि के बलिदान' की बात लेकर भाई का समर्थन करती है। यही देवसेना अन्त में वृद्ध पर्णदत्त के साथ देशवासियों की सेवा के लिए गाकर भीख माँगती फिरती है। उसका निराश जीवन उसके इन शब्दों में कैसा स्वच्छ उतरा है !

"सङ्गीत-सभा की अन्तिम लहरदार और प्राश्न्यहीन तान, धूपदान की एक क्षीण गंधधूम रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ और उष्मक के पीछे का अवसाद, इन सबों की प्रतिकृति मेरा घुड़ नारी-जीवन।"

इच्छा होती है कि देवसेना थोड़ा झुक जाती।

देवकी मगध-सम्राट् कुमारगुप्त की बड़ी रानी है। स्कन्द की माता होने का उन्हें सौभाग्य प्राप्त हुआ है। कुमारगुप्त अपनी छोटी रानी अनन्तदेवी के वश में थे अतः पति की ओर से हम उन्हें उपेक्षित-सी पाते हैं। देवकी आदर्श हिन्दू-गृहणी का प्रतीक है, क्योंकि ऐसा देवते हुए भी पति की कल्याण-कामना से उनका हृदय परिपूर्ण है; और उस ओर से वे मन में मैल तक नहीं लाती।

पति-प्रेम के अतिरिक्त ईश्वर में अगाध विश्वास उनकी विशेषता है। उन्हें कारागार में डाल दिया जाता है, रामा उनकी हत्या करने का समाचार उन तक पहुँचानी है, पर देवकी अद्विग है। यही कहती हैं, "भगवान की स्मिन्ध करुणा का शीतल ध्यान कर।"

ग्रहण कर सकती है। विजया देवसेना का विरोध करती है, उसकी हत्या कराना चाहती है पर देवसेना विजया के मार्ग को स्वच्छ करती है। यह बात उसने विजया और प्रपञ्चवुद्धि दोनों से स्वीकार की है। पर जिस दिन उसे यह पता चलता है कि स्कन्द भी विजया को प्रेम करता है, उस दिन से उसके दुःख का चारापार नहीं रहता। शैक्सपियर के वे शब्द हमें अनायास याद हो आते हैं—

She dreams on him that has forgot her love,
you dote on her that cares not for your love,
'Tis pity love should be so Contrary,
And thinking on it makes me cry, Alas !

देवसेना के चरित्र में आकर्षण आया है, हृदय में उसके अन्तर्द्वन्द्व के कारण। जिसे प्रेम करती है उसी से वह उदासीन है। जिसके लिये उसका हृदय पुकार मचाता है जब वह प्रेम का भिखारी बनकर आता है तब द्वार से लौटा देती है। कैसी विलक्षण बालिका है वह ! देवसेना प्रेम के लिये प्रेम करती है, स्वार्थ के लिये और सुख के लिये नहीं। प्रेम में यह अभिमान कि वह प्रतिदान नहीं चाहती उसे ही शोभा देता है। हम चकित होजाते हैं जब देवसेना के विराग-गिरि से अनुराग का यह भरना फूटता है—

“इस हृदय में…… आह ! कहना ही पड़ा, स्कन्दगुप्त को छोड़कर न तो कोई दूसरा आया और न वह जायगा।”

प्रमादृश के अतिरिक्त देवसेना के चरित्र पर सान चढ़ाने वाले और कई गुण हैं। जहाँ विजया डग्गोक है वहाँ देवसेना में

में भिक्षा-वृत्ति से जीवनयापन करने आती है और स्वयं उसे बन्दी बनवाना चाहती है। वह आसुरी वृत्तियों की प्रबल विरोधिनी है। भटार्क के अशुभ आचरणों को देखकर उसे अपना पुत्र स्वीकार करने तक में उसे लज्जा आती है। वह स्पष्ट कहती है—

“भटार्क ! तेरी माँ को एक ही आशा थी कि पुत्र देश का सेवक होगा, ग्लेन्डों से पददलित भारत-भूमि का उद्धार करके मेरा कलङ्क धो डालेगा, मेरा सिर ऊँचा होगा। परन्तु हाय !”

भटार्क को वह अभागा, देशद्रोही, नीच, कृतघ्न, घिनौना, नरक का कीड़ा, मूर्ख, पिशाच, पामर और न जाने क्या क्या कहती है। एक दुष्ट के प्रति तिरस्कार के ये शब्द एक उन्नत-हृदया माता के मुँह से बड़े सुन्दर लगते हैं।

आर्य-पताका का उसे गर्व है और देश-सेवा के लिये प्रोत्साहित करने के लिये वह सदैव तत्पर रहती है। स्कन्द जब अपने को अकेला और निस्सहाय पाता है तब कमला ही कुटी खोलकर उसे प्रोत्साहन देती है। उसके हृदय का निर्माण देश-प्रेम, कृतज्ञता आदि सद्वृत्तियों से हुआ है। उसके विषय में गोविन्दगुप्त का यह कहना उचित ही है—“धन्य हो देवी ! तुम जैसी जननियाँ जब तक उत्पन्न होंगी, तब तक आर्य-राष्ट्र का विनाश असम्भव है।”

गोण-पात्रों में कुमारगुप्त प्रतापी होते हुए भी एक स्वैर और खिलासी राजा था। शासक के रूप में यद्यपि इतिहास पुन्युगम की प्रशंसा ही करता है परन्तु प्रसाद ने उसे पतिले से महत्वा-काक्षी, हत्यारा, दुर्बल और मदिरासेवी रखा है। नाटक में

उनमें पुत्र-प्रेम भी बहुत प्रबल है। उनके हृदय की सारी ममता स्कन्द के चारों ओर सिमट कर रह गई है। बन्दीगृह में भटाक जब उनसे भगवान् का अन्तिम स्मरण करने की बात कहता है तब माता का हृदय रो उठता है, “मेरे अन्तर की करुण-कामना एक थी कि स्कन्द की देख लूँ।” देवकी के प्राण भी पुत्र-प्रेम में निकलते हैं। कमला के सामने जब भटार्क कुमा की लहरों में स्कन्द के विलीन होने की बात कहता है तब देवकी के मुख से निकलता है, ‘मेरा स्कन्द, मेरा प्राण’ और वहीं उनकी जीवन-लोला समाप्त हो जाती है।

पति-प्रेम, ईश्वर-भक्ति एवं पुत्र-प्रेम के अतिरिक्त देवकी सद्गुणों का प्रेमिका हैं। मालव के सिंहासन पर बैठते समय स्कन्द से जो उन्होंने क्षमा-दान दिलाया है वह तो नारी के उर की कोमलता का परिचायक है ही, पर वहीं गोविन्दगुप्त के प्रति उनके ये वाक्य ध्यान देने योग्य हैं—

“महाराज पुत्र ! इमे आशीर्वाद दीजिये कि गुप्तकुल के गुरुजनों के प्रति यह गदैव विनयशील रहे।”

कमला गुप्त-साम्राज्य के महाबलाधिकृत भटार्क की माता है। उसका यह दुर्भाग्य है कि उस जैसे रमणी-रत्न से भटार्क जैसा नीच पुत्र उत्पन्न हुआ। वह उत्तम गुणों की उपासिका है। पुत्र के प्रति जो दुर्बलता माता के हृदय में सामान्यतः पाई जाती है कि पुत्र चाहे कैसा ही कुपुत्र हो माता उसे नहीं त्याग सकती, वह बात कमला में नहीं है। यह देखकर कि भटार्क साम्राज्य के कुचक्रियों में से एक है और साथ ही कृतघ्न एवं देशद्रोही भी, कमला उसके पेश्वर्य को छोड़कर उज्जयिनी के शिव-मन्दिर

रामा—ओह ! बड़ी धर्म-बुद्धि जगी है पिशाच को, और यह महा-देवी तेरी कौन है ?

शर्व—फिर भी मैं तेरा . . .

रामा—स्वामी ! नहीं नहीं, तू मेरे स्वामी की नरक-निवासिनी प्रेतात्मा है । तेरी हत्या कैसी, तू तो कभी का मर चुका है ।

ध्यान रखना चाहिने कि शरीर किसी का प्रिय नहीं होता, आचरण ही प्रिय होता है । शर्वनाग पति के रूप में रामा के सामने नहीं आता, एक लोभी, कृतघ्न, मदिरासेवी और हत्यारे के रूप में आता है ।

नाटक का काम कई पात्रों के बिना चल सकता था जैसे गोविन्दगुप्त, मातृगुप्त, धातुसेन आदि । पर मुद्गल के लिये थोड़ा सा स्थान है । उस जैसे पात्र का अस्तित्व नाटक में वैसा ही है जैसे भोजन के साथ चटनी का । केवल हास्य के विधान के लिये भी उसका रहना अनुपयुक्त न होता । पर वह केवल हास्योत्पादन के लिये नहीं है । कथानक में 'भाग' भी लेता है । पंचम अङ्क के प्रारम्भ में वह सभी पात्रों के सम्बन्ध में कुछ न कुछ कहता है । प्राचीन नाटकों के 'विष्कम्भक' का काम 'प्रसाद' जी ने वहाँ बड़े कोशल से उससे निकाला है ।

पात्रों का निर्माण उन्होंने कुछ इस ढङ्ग से किया है कि एक पात्र अपने स्वभाव की प्रतिकूलता (Contrast) से दूसरे पात्र को आचरण रेखाओं के रङ्ग को गहरा बना देता है । जो स्कन्द है वह पुरुगुप्त नहीं है, जो चन्द्रवर्मा है वह भटार्क नहीं है, जो देवकी है वह अनन्तदेवी नहीं है, जो देवसेना है वह विजया

उसके आचरण के निर्माण का उत्तरदायित्व उसकी माँ पर है स्कन्द ने इसी से अनन्तदेवी से कहा था, “कुमारगुप्त के इस अग्नितेज को तुमने कुत्सित कर्मों की राख से ढक दिया।” मातृगुप्त, जैसा उसके लिये स्वाभाविक है कोरा भावना-प्रधान व्यक्ति है। ‘भूखे हृदय के आहार’ की चिन्ता में ही उसका व्यक्तित्व संलग्न है। यह पता लगने पर कि उसकी प्रणयिनी मालिनी वेश्या हो गई है वह विरक्त होकर काश्मीर के सिंहासन का परित्याग कर देता है। कवियों से इससे अधिक क्या आशा की जा सकती है? शर्वनाग प्रारम्भ में कुछ मूर्ख-सा और अपनी स्त्री से भयभीत प्रतीत होता है। कुसंग के प्रभाव में उसका काफी अधःपतन हुआ है पर पाप की कीच से वह अन्त में मुक्त होगया है। उसकी पत्नी रामा जवान की तेज पर हृदय से भली है। एक आलोचक ने एक पत्रिका में उसके आचरण पर यह आपत्ति की थी कि स्कन्द ने जो उसे ‘साध्वी रामा’ कहा है वह कहां तक ठीक है? पहिला उत्तर तो यह है कि स्कन्द के सामने रामा का सचल स्वरूप है। वह यह नहीं जानता कि वह अपने पति से एकांत में ‘गावर गणेश’ ‘अपदार्थ’ और ‘दुर्बल मद्यप’ जैसे शब्दों का प्रयोग करती है। ऐसे शब्दों के प्रयोग से भी वह चाहे अशिष्ट सिद्ध हो सके, पर भला ‘असाध्वी’ कैसे हो गई? शर्व की मूर्खता और उसके पतन को देखते हुए हमें तो ये शब्द बिल्कुल अनुपयुक्त नहीं प्रतीत होते। ‘कैसेहु पति कर किये अपमाना, नारि पाव जमपुर दुख नाना’ के एकांत आदर्श को रट जो व्यक्ति लगाते हैं उनकी दूसरी बात है। आलोचक महोदय ने शायद इस कथोपकथन की गहराई पर ध्यान नहीं दिया—

शर्व—मैं तेरा स्वामी हूँ रामा ।

का विरोध करना छोड़ता है इससे सफलता का निश्चय होता है। पाँचवें अङ्क में खिझिल के बन्दी होने पर हूणों का आतङ्क समाप्त होता है और अनन्तदेवी के जमा मॉगने पर आन्तरिक पड़्यन्त्र निश्शेष होते हैं, अतः फल की प्राप्ति होती है।

पश्चिम में वस्तु का विभाजन जिस आधार पर होता है उस पर भी स्कन्दगुप्त खरा उतरता है। अच्छे नाटकों में प्रायः किसी न किसी प्रकार का संघर्ष रहता है। यह संघर्ष स्वार्था ना होता है अथवा विचारों का। हडसन (William Henry Hudson) ने इसी से कथानक को पाँच अङ्कों में विभाजित किया है—(१) आरम्भ (Initial Incident) जिसमें संघर्ष प्रारम्भ होता है। (२) विकास (Rising Action or Complications) जिसमें संघर्ष बढ़ता है और परिणाम अनिश्चित रहता है। (३) चरम-सीमा (Climax or Turning Point) जिसमें एक पात्र अपना प्रयत्न होजाता है कि उसकी विजय निश्चित होनी है। (४) उतार (The Falling Action); जिसमें कथा सफलता का आरंभ अग्रसर होती है तथा अन्त (Conclusion or Catastrophe) जिसमें संघर्ष का अन्त होजाता है।

नाटक में दो पक्ष हैं—एक स्कन्द का दूसरा अनन्तदेवी का। स्कन्द का अनन्तदेवी और उसके सहायकों का ही सामना नहीं करना पड़ता, बरकर शत्रुओं से भी लोहा लेना पड़ता है। प्रथम अङ्क में स्कन्द को एक ओर मालवा में हूणों का सामना करना पड़ता है दूसरी ओर उसकी अनुपस्थिति में अनन्तदेवी अपने पति की हत्या कराके पुत्रगुप्त को मगध का शासक बनाती है और इस प्रकार स्कन्द के अधिकार को निगल जाती है। दूसरे अङ्क में भटार्क, प्रपञ्चबुद्धि, अनन्तदेवी और शर्वनाभ मगध

नहीं है, जो रामा है वह शर्बनाग नहीं है, जो प्रख्यातकीर्ति है वह प्रपञ्चबुद्धि नहीं है। इसी से इस नाटक में एक पात्र के चरित्र को समझने के लिए दूसरे पात्र के चरित्र को समझना बहुत आवश्यक होजाता है।

स्कन्दगुप्त के पाँच अङ्कों में 'प्रसाद' ने कथानक का विभाजन इस कौशल से किया है कि इसमें नाटक की पाँच अवस्थायें स्पष्टता से पृथक् पृथक् भलक जाती हैं। ये पाँच अवस्थायें होती हैं—(१) आरम्भ (फल की प्राप्ति के लिये उत्सुकता)। (२) प्रयत्न (फल की प्राप्ति के लिए उद्योग)। (३) प्राप्त्याशा अथवा प्राप्ति-सम्भव (सफलता की सम्भावना जिसमें विफलता की आशंका बनी रहती है) (४) नियताप्ति (जिसमें सफलता का निश्चय हो जाता है) और फलागम (जिसमें सफलता की प्राप्ति होती है)। 'स्कन्दगुप्त' का फल है आर्य-साम्राज्य की स्थापना। प्रथम अंक में पुण्यमित्रों, शकों और हूणों के आक्रमण की जो साम्राज्य की शक्ति को छिन्न-भिन्न करने वाले हैं, सूचना मिलती है और स्कन्द उनके विरुद्ध शस्त्र ग्रहण करने को उद्यत होता है। फल की प्राप्ति में दो मुख्य विघ्न हैं—एक बाहर के आक्रमणकारी, दूसरे राज्यके पड़्यंत्रकारी। दूसरे अङ्क में आंतरिक पड़्यंत्रोंका कुछ दिन को दमन होता है और मालवराज्य स्कन्द को सौंपा जाता है जो आर्यराष्ट्र-निर्माण का श्रीगणेश है। तीसरे अङ्क में वन्धु-वर्मा की अशक्तता में हूण पराजित होते हैं, पर स्कन्द और उसकी सेना कुभा नदी की धारा में बह जाते हैं जिससे सफलता और विफलता दोनों का संयोग होता है। चौथे अङ्क में विजया अनन्तदेवी का साथ छोड़कर स्कन्द की ओर आने को प्रस्तुत होती है। भटार्क अपनी माता के द्वारा फटकारा जाने पर स्कन्द

अपने पुत्र पुरुगुप्त को मगध के सिंहासन पर आसीन देखना चाहती थी। चक्रपालित ने स्कन्द की उदासीनता के मूल में 'गुप्तकुल का अव्यवस्थित उत्तराधिकार नियम' बतलाया है। यद्यपि इतिहास के अनुसार स्कन्द ही कुमारगुप्त के पश्चात् १२ वर्ष (४५५-४६७ ई०) तक शासक रहा, पर उत्तराधिकार नियम में यदि अव्यवस्था रही हो तो आश्चर्य नहीं। चन्द्रगुप्त प्रथम के पश्चात् लिच्छवी वंश की राजकुमारी कुमारदेवी का पुत्र समुद्रगुप्त केवल अपनी योग्यता के लिए पिता के द्वारा शासक नियुक्त हुआ, यद्यपि वह महाराज का सबसे बड़ा पुत्र न था।

नाटक में मालवराज की राजनीतिक घटनाओं का भी वर्णन है। इतिहास का तो यही कहना है कि सौराष्ट्र और गुजरात के साथ चन्द्रगुप्त द्वितीय ने मालवा पर भी विजय प्राप्त की थी पर 'प्रसाद' जी ने बन्धुवर्मा को स्वतन्त्र शासक रखा है और राष्ट्रप्रेम के आवेश में उससे स्कन्दगुप्त के लिए उस राज्य का सम-पण करवाया है। गुजरात और सौराष्ट्र में मगध की ओर से प्रान्तपति नियुक्त थे। दशपुर के दूत से पर्यटित पृच्छता है, "वलभी का क्या समाचार है?" वलभी सौराष्ट्र की पूर्वी सीमा का एक नगर था। पर्यटित क्योंकि वहाँ का शासक था अतः उस स्थान की रक्षा के हेतु विशेष चिन्तित था। शासन सतर्कता से होता था। मातृगुप्त की वाणी से हमें इस बात का पता चलता है कि प्रजा से जो कर लिया जाता था उसका सदुपयोग होता था। रक्षा का पूर्ण ध्यान रखा जाता था। यदि किन्हीं का धन अपहृत हो जाता और अधिकारी उसका पता लगाने में रहते तो वह धन उनकी भृत्ति से कटता था। इस में तीन राजधानियों का वर्णन है—कुसुमपुर (पाटलिपुत्र)

स्कन्द की माता देवकी के प्राण लेने का प्रयत्न करते हैं और भटार्क स्कन्द के विरुद्ध पड्यन्त्र रचने उज्जयिनी पहुँचता है। यद्यपि दोनों कामों में विरोधियों को सफलता नहीं मिलती पर विरोध का विकास अवश्य होता है। तीसरे अङ्क में स्कन्द को हूणों पर विजय प्राप्त होती है। आन्तरिक पड्यन्त्र को किसी सीमा तक वह पहिले ही दबा चुका था। इस प्रकार स्कन्द के पक्ष की विजय निश्चित होती है। चौथे अङ्क में विजया और भटार्क के अनन्तदेवी के प्रति विरक्त होने से घटनायें स्कन्द की सफलता की ओर मुड़ती प्रतीत होती हैं। पाँचवे अङ्क में हूण सेनापति और अनन्तदेवी के वन्दी होने से बाह्य और गुप्त दोनों विरोधी शक्तियों का अन्त होता है।

गुप्तवंश में क्या चन्द्रगुप्त प्रथम, क्या समुद्रगुप्त, क्या चन्द्रगुप्त द्वितीय विक्रमादित्य, क्या कुमारगुप्त और स्कन्दगुप्त एक से एक प्रतापी और वीर शासक हुए जिन्होंने अपने बाहुबल से राज्य की सीमा बढ़ाई और सुशासन की स्थापना की। कुमारगुप्त के पश्चात् राज्य को आन्तरिक पड्यन्त्रों और बाह्य विभीषिकाओं से सामना करना पड़ा। कुमारगुप्त के शासन के अन्तिम दिनों में हूणों का आक्रमण हुआ और युवराज स्कन्द को शकों, पुण्यमित्रों और हूणों का सामना करना पड़ा। स्कन्दगुप्त के समय में तो हूणों के बड़े भयङ्कर आक्रमण हुए। स्कन्दप्रारम्भ से लेकर अन्त तक इन्हीं पड्यन्त्रों को दबाता और वर्वर हूणों को देश से बाहर निकालने के लिए समस्त शक्ति से प्रयत्न करता दृष्टि-गोचर होता है। कुमारगुप्त के सामने गुप्त-साम्राज्य आन्तरिक कलह से भी जर्जर हो रहा था। सिंहासन का उचित अधिकारी यद्यपि स्कन्द ही था, पर महाराज की छोटी रानी

अपने पुत्र पुरुगुप्त को मगध के सिंहासन पर आसीन देखना चाहती थी। चक्रपालित ने स्कन्द की उदासीनता के मूल में 'गुप्तकुल का अव्यवस्थित उत्तराधिकार नियम' बतलाया है। यद्यपि इतिहास के अनुसार स्कन्द ही कुमारगुप्त के पश्चात् १२ वर्ष (४५५-४६७ ई०) तक शासक रहा, पर उत्तराधिकार नियम में यदि अव्यवस्था रही हो तो आश्चर्य नहीं। चन्द्रगुप्त प्रथम के पश्चात् लिच्छवी वंश की राजकुमारी कुमारदेवी का पुत्र समुद्रगुप्त केवल अपनी योग्यता के लिए पिता के द्वारा शासक नियुक्त हुआ, यद्यपि वह महाराज का सबसे बड़ा पुत्र न था।

नाटक में मालवराज की राजनीतिक घटनाओं का भी वर्णन है। इतिहास का तो यही कहना है कि सौराष्ट्र और गुजरात के साथ चन्द्रगुप्त द्वितीय ने मालवा पर भी विजय प्राप्त की थी पर 'प्रसाद' जी ने बन्धुवर्मा को स्वतन्त्र शासक रखा है और राष्ट्र-प्रेम के आवेश में उससे स्कन्दगुप्त के लिए उस राज्य का सम-पण करवाया है। गुजरात और सौराष्ट्र में मगध की और से प्रान्तपति नियुक्त थे। दशपुर के दूत से पर्यटित पूछता है, "वलभी का क्या समाचार है?" वलभी सौराष्ट्र की पूर्वी सीमा का एक नगर था। पर्यटित क्योंकि वहाँ का शासक उस स्थान की रक्षा के हेतु विशेष चिन्तित था। उससे होता था। मातृगुप्त की वाणी से हमें इस बात चलता है कि प्रजा से जो कर लिया जाता था उसमें होता था। रक्षा का पूर्ण ध्यान रखा जाता था। यही धन अपहृत हो जाता और अधिकारी उनका असमर्थ रहते तो वह धन उनकी भृत्ति से नाटक में तीन राजधानियों का वर्णन है—कुम्भपुर

स्कन्द की माता देवकी के प्राण लेने का प्रयत्न करते हैं और भटार्क स्कन्द के विरुद्ध पड्यन्त्र रचने उज्जयिनी पहुँचता है। यद्यपि दोनों कामों में विरोधियों को सफलता नहीं मिलती पर विरोध का विकास अवश्य होता है। तीसरे अङ्क में स्कन्द को हूणों पर विजय प्राप्त होती है। आन्तरिक पड्यन्त्र को किसी सीमा तक वह पहिले ही दवा चुका था। इस प्रकार स्कन्द के पक्ष की विजय निश्चित होती है। चौथे अङ्क में विजया और भटार्क के अनन्तदेवी के प्रति विरक्त होने से घटनायें स्कन्द की सफलता की ओर मुड़ती प्रतीत होती है। पाँचवे अङ्क में हूण सेनापति और अनन्तदेवी के वन्दी होने से बाह्य और गुप्त दोनों विरोधी शक्तियों का अन्त होता है।

गुप्तवंश में क्या चन्द्रगुप्त प्रथम, क्या समुद्रगुप्त, क्या चन्द्रगुप्त द्वितीय विक्रमादित्य, क्या कुमारगुप्त और स्कन्दगुप्त एक से एक प्रतापी और वीर शासक हुए जिन्होंने अपने बाहुबल से राज्य की सीमा बढ़ाई और सुशासन की स्थापना की। कुमारगुप्त के पश्चात् राज्य को आन्तरिक पड्यन्त्रों और बाह्य विभीषिकाओं से सामना करना पड़ा। कुमारगुप्त के शासन के अन्तिम दिनों में हूणों का आक्रमण हुआ और युवराज स्कन्द को शकों, पुण्यमित्रों और हूणों का सामना करना पड़ा। स्कन्दगुप्त के समय में तो हूणों के बड़े भयङ्कर आक्रमण हुए। स्कन्दगुप्त से लेकर अन्त तक इन्हीं पड्यन्त्रों को दवाता और वर्बर हूणों को देश से बाहर निकालने के लिए समस्त शक्ति से प्रयत्न करता दृष्टि-गोचर होता है। कुमारगुप्त के सामने गुप्त-साम्राज्य आन्तरिक कलह से भी जर्जर हो रहा था। सिंहासन का उचित अधिकारी यद्यपि स्कन्द ही था, पर महाराज की छोटी रानी

अयोध्या और उज्जयिनी। लिच्छवि वंश की राजकुमारी का पाणिग्रहण करने से पाटलीपुत्र चन्द्रगुप्त प्रथम के अधिकार में आया। उसी समय से यह मगध की राजधानी रहा। बौद्ध लेखकों ने स्कन्द को अयोध्या का विक्रमादित्य लिखा है। सम्भव है राज्य-विस्तार के साथ पाटलापुत्र के अधिक मध्य में होने के कारण राजधानी स्कन्द के समय में पाटलीपुत्र से अयोध्या परिवर्तित हो गई हो। उज्जयिनी मालवा की राजधानी थी। इस प्रकार स्कन्दगुप्त के समय में शासन कुसुमपुर, अयोध्या और उज्जयिनी तीन तीन स्थानों से हाता था।

गुप्तकाल वैष्णव-धर्म की उन्नति और बौद्ध-धर्म की अव-
नति का काल है। गुप्त-सम्राट् यद्यपि किसी धर्म से द्वेष न
रखते थे, पर वे ब्राह्मण-धर्म के अनुयायी थे। कुमारगुप्त वैष्णव
था इतना तो नाटक से ही आभास मिलता है। मुद्गल दरबार
में आकर कहता है, “महादेवी ने प्रार्थना की है कि युवराज
भट्टारक की कल्याण-कामना के लिए ‘चक्रपाणि’ भगवान् की
पूजा की सब सामग्री प्रस्तुत है। आर्यपुत्र कब चलेंगे?” कुमार-
गुप्त ‘अश्वमेध महेन्द्र’ कहलाता था। समुद्रगुप्त ने भी अश्वमेध
यज्ञ किया था। चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य, कुमारगुप्त और स्कन्दगुप्त
तीनों ‘परम भागवत’ कहलाते थे। बौद्धों का जैसा आचरण इस
नाटक में दिखाया गया है उससे पता चलता है कि उनके दिन
पूरे हो गये थे। एक प्रपञ्चबुद्धि है। वह स्वयं मदिरा पीता है
दूसरों को पिलाता है; करुणा की मूर्ति गौतम का अनुयायी
होकर हत्या कराने को प्रस्तुत होता है; श्मशान में बलि देने
को उद्यत रहता है और राज्य के कुचक्रों में सम्मिलित होता है।
प्रख्यातकीर्ति की गणना यद्यपि बहुत अच्छे धार्मिकों में होनी

चाहिये, क्योंकि ब्राह्मण और बौद्धों के झगड़े में वह बहुत समझ-दारी की बात कहता है, पर उस जैसे धार्मिक भी हूणों से मिले हुए थे। उसने स्वयं स्वीकार किया है, “सेनापति ! मुझसे सुनो ! समस्त उत्तरापथ का बौद्ध-सङ्घ जो तुम्हारे उत्कोच के प्रलोभन में भूल गया था, वह अब न होगा।” बलिदान के ऊपर ब्राह्मणों और बौद्धों का झगड़ा जिसमें कुछ महानुभावों को आजकल के हिन्दू-मुसलमानों के झगड़े की छाया दिखाई दी है उस काल का वास्तविक चित्र है। हाँ, धातुसेन का यह कथन आजकल के ब्राह्मणों पर भी लागू होता है—

“दक्षिणाओं की योग्यता से, स्वर्ग, पुत्र, धन, यश, विजय और मोक्ष तुम बेचने लगे।”

स्कन्दगुप्त राजनीतिक और धार्मिक संघर्ष को ही विशेष रूप से लेकर चला है। सामाजिक स्थिति का उससे कम पता चलता है। इतना आभास फिर भी मिल जाता है कि समाज उस समय विशृङ्खल था। देश में वेश्या-वृत्ति प्रचलित थी। मदिरा का सेवन होता था। नृत्य और गायन के भी लोग प्रेमी थे। विलास की मात्रा बढ़ रही थी। भटार्क को फटकारते हुए शर्वनाग ने कहा है, “यवनों से उधार लो हुई सभ्यता नाम की विज्ञासिता के पोछे आर्यजाति उसी तरह पड़ी है जैसे कुलवधू को छोड़कर कोई नागरिक वेश्या के चरणों में।” पर्णदत्त से हमें पता चलता है कि उन काल के सामान्य युवक आत्म-सम्मान से हीन शृंगारी छैला मात्र रह गये थे। भिक्षावृत्ति भी उस समय प्रचलित थी। आहत सैनिकों की सेवा के लिए दैत्य-सेना और पर्णदत्त भीख माँगते फिरते हैं। पर्दा की प्रथा प्रचलित न थी। स्त्रीपार्श्वों को सहजभाव से पुरुषों के समागम

में हम पाते हैं। मातृगुप्त के स्वगत आधार पर यह भी पता चलता है कि चाहे कवियों को पेट भरने के लिए जनता कुछ न देती हो, पर उनका सम्मान करती थी। संस्कृत के विद्वानों और बौद्ध परिडितों में शास्त्रार्थ होता रहता था। इस प्रकार राज-नीतिक स्थिति डॉवाडोल थी, धर्म आडम्बर मात्र था और समाज पतनोन्मुख।

नाटक में पांच अङ्क हैं और डेढ़-सौ से ऊपर पृष्ठ। वैसे प्रसादजी ने इस बात का ध्यान रखा है कि आगे के अङ्क बराबर छोटे होते चले जायँ जिससे दर्शक उकता न जायँ। अभिनय के लिए फिर भी कथानक आवश्यकता से अधिक लम्बा होगया है। 'प्रसाद' के नाटकों के कथानक जटिल भी होते हैं और विस्तृत भी। अभिनय की दृष्टि से और भी इसमें बहुत से दोष हैं। सबसे बड़ा व्याघात है भाषा का। यह ध्यान रखना चाहिये कि नाटक में केवल कथोपकथन होना है। नाटक को एक प्रकार से हम कथोपकथन की कला कह सकते हैं। यदि पात्रों की बात दर्शक नहीं समझते तो नाटक को मंच की दृष्टि से व्यर्थ ही समझिये। नाटककार कह सकता है, 'दर्शक अयोग्य हैं, बात समझने की क्षमता उनमें नहीं है।' यही बात यदि दर्शक कहें ? कहें कि आप समझाना ही नहीं जानते। मैं उन लोगों में से नहीं हूँ जो प्रसाद की असमर्थता को उनकी इस धारणा के आधार पर दबाते फिरते हैं, कि 'नाटक के लिए मञ्च होना चाहिये।' प्रसाद के वर्ज्य दृश्यों पर आपत्ति करना हम छोड़ भी सकते हैं। क्योंकि यदि मञ्च ने नहीं तो चित्रपट ने उन पर विजय प्राप्त करली है। 'प्रसाद' के सभी नाटकों से 'स्कन्दगुप्त' की भाषा दुरुह है। स्कन्द, मातृगुप्त, देवसेना,

विजया, अनन्तदेवी आदि की बात छोड़िए; हँसोड़ धातुसेन, सैनिक चक्रपालित, भटार्क, जयमाला और कमला की वाणी सुनिये। ऐसा प्रतीत होता है मानो संस्कृत-गर्भित हिन्दी पात्रों के मुँह में ठूँसी जा रही है।

कथानक की दीर्घता, भाषा की दुरुहता अथवा अनुपयुक्तता और मञ्च के लिए वर्ज्य दृश्य—जैसे दुभा की धाग में स्कन्द और उसकी सेना का बहना—छोड़कर दृश्यों के विधान का ज्ञान भी प्रसादजी का कम था। तीसरे अङ्क में पहिले एक दृश्य 'मगध' का है, पास ही 'मालव' का फिर 'गान्धार की घाटी' का। पर पट-परिवर्तन प्रसादजी ने कहीं नहीं लिखा, यद्यपि दूरी की भावना को दूर करने के लिए 'पट' डालना चाहिए। नहीं तो क्या सबके सामने आकर मञ्च से नोकर सामग्री उठाते फिरेंगे?

स्कन्दगुप्त में और कई बातें खटकती हैं। रत्ना करने वालों के तुरन्त पहुँचने में स्कन्द का अपनी माँ के निकट पहुँचना एक दैवी घटना का चमत्कार प्रतीत होता है। पृथ्वीसेन महा प्रतिहार और दण्डनायक का आत्मघात भी कोई अर्थ नहीं रखता। द्वितीय अङ्क में (दृश्यों के नम्बर तो इन नाटक में 'प्रसाद' जी ने उड़ा ही दिये) भटार्क, प्रपञ्चबुद्धि और शर्वनाग जब अपनी मन्त्रणा करके प्रस्थान कर जाते हैं, तब धातुसेन मञ्च पर आ टपकता है, जैसे वह इसी प्रतीक्षा में था कि कब ये जायें और कब मैं अपना मुख दर्शकों को दिखाऊँ। अकेला है। बातचीत कैसे करे? मुदगल को स्मरण करता है। वह चट आजाता है। नाटक के प्रथम पृष्ठ पर वृद्ध पर्णदत्त युवक स्कन्द से 'आशीर्वाद' माँगता है। कैसे विनाद की

वात है ? भाषा की अशुद्धियाँ भी यहाँ-वहाँ रह गई हैं । किसी स्थल पर 'होने की लालच' है कहीं "वे शब्द सामने आते हैं जो उस बूढ़े अमात्य ने कहा था", तो कहीं स्कन्द देवसेना से बड़े भड़े ढङ्ग से कहता है, "कभी हमने भी "तुम्हें" अपने काम का बनाया था ।" आज तक मेरी समझ में यह नहीं आया कि नर्तकी वाले प्रथम गीत में 'प्रसाद' जी ने 'खिले फूल सब गिरा दिया है' के स्थान पर 'खिले फूल-सा गिरा दिया है' क्यों नहीं कर दिया । इससे 'हृदय धूलि में मिला दिया है' से संगति भी बैठ जाती और वचन का दोष भी मिट जाता ।

प्रथम संस्करण के उपरान्त 'प्रसाद' जी ने इस नाटक में बहुत से संशोधन किए । कहीं शब्दों, कहीं वाक्यांशों और कहीं पूरे वाक्यों को घटाया-बढ़ाया है । बीसवें पृष्ठ के दो परिवर्तन देखिए ।

(१) अ-हमारे अश्रु की गर्म शीतलता उसे सुरक्षित रखे ।

ब-हमारे अश्रु की शीतलता उसे सुरक्षित रखे ।

(२) अ—गर्म रक्त का फुहारा छोड़ने वाले हृदय को आहार मिले ।

ब—अभिलाषा से मचलने वाले भूखे हृदय को आहार मिले ।

प्रथम उदाहरण में 'गर्म' शब्द रहने पर अर्थ जल्दी हाथ आजाता है । नहीं तो अध्याहार से काम लेना पड़ता । दूसरे प्रकार के परिवर्तन पुस्तक में बहुत हैं और निश्चय ही उनसे भाषा में सौन्दर्य-वृद्धि हुई है । जहाँ उन्होंने कुछ घटाया है वहाँ कथानक की शिथिलता दूर हुई है । कहीं-कहीं यह काट-छांट खटकती भी है । चतुर्थ अङ्क में शवेनाग कहता है, "सोने के लोभ से मेरे लालों को शूल पर के मांस की तरह सेकने लगे ।" इसी

प्रकार रामा कहती है, “मैं रामा हूँ । जिसकी सन्तान को हुणों ने पीस डाला ।” बिना किसी संदर्भ के यह सोचना कठिन है कि यह व्यक्तिगत बात है । यही भ्रम होता है कि देश के नव-युवकों की हत्या की चर्चा हो रही है । यदि यह अवतरण रहने दिया जाता तो बात एकदम स्पष्ट हो जाती—

मुद्रल—अन्तर्वेद के आक्रमण में अन्तर्देवी की प्रवचना से यह परानित हुआ, और उसके सब लड़कों को हुणों ने बध कर डाला । वह पागल हो गया था । रामा की भी वही दशा थी ।

इस नाटक में भी प्रसाद जी ने हास्य की योजना की है । इस काम को समेटने के लिये दो पात्रों को नियुक्त किया गया है । (१) कुमारगुप्त को, (२) मुद्रल को । कुमारगुप्त की सभा में घातुसेन हँसाने का प्रयत्न करता है, पर सफलता नहीं मिलती । हाँ, ब्रैकिट में ‘हँसते हुये’ लिखने से किन्नी को हँसी आ जाती हो तो दूसरी बात है । मुद्रल एक चिदूषक है । वह भोजन, प्रेम, विवाह आदि को लेकर हँसी उत्पन्न करने का कुट्ट नामान इकट्ठा करता है, पर प्रसाद जी की विद्वत्ता और गम्भीरता उसे भी धा घेरती हैं ।

मुद्रल—मेरी गली जो तुम छेते हो, इसमें कौन-सा न्याय है ?
बोबो—

मादगुप्त—न्याय ? तब तो तुम आस-बास्य बयान मानते होगे ।

मुद्रल—अच्छा तो एव—शास्त्र खाना पड़ेगा ।

संगीत भी नाटक की एक आवश्यकता है । नाटकों में पहिले इस तत्त्व का समावेश इस प्रचुरता से होता था कि पात्र बात-चीत करने के शौकीन कम प्रतीत होते थे वे गाने के अधिप ।

नाटक मीरासियों की एक मजलिस होजाती थी। इस नाटक में 'प्रसाद' ने संगीत का समावेश सकारण रखा है। स्कंदगुप्त में १६ गाने हैं। उनमें कुछ प्रार्थनाएँ हैं, कुछ गाने नेपथ्य से सुनाई पड़ते हैं, कुछ नर्त्तकियों के मुख से और कुछ स्वतन्त्र। सम्राट् कुमारगुप्त नर्त्तकियों का गान सुनते हैं। दरबार में मनोरंजन थोड़ा होना भी चाहिए। भटाक अपने शिविर में नर्त्तकी से गान सुनता है। युद्धक्षेत्र गान के लिए उपयुक्त स्थान तो नहीं है, पर इससे भयंकरता थोड़ी कोमल बनती है और सैनिकों की थकावट दूर होती है। प्रसाद ने नर्त्तकियों के समावेश से नृत्य का आयोजन भी कौशल से कर दिया है। नेपथ्य के गाने वातावरण को धनीभूत (intense) करने के लिए हैं। प्रार्थनाओं के रूप में स्वर—लहरी थोड़ी तैर जाय तो कुछ अस्वाभाविक नहीं। स्वतन्त्र गायकों में मातृगुप्त, देवसेना और विजया हैं। मातृगुप्त कवि है। एक रचना भावावेश में उसके मुख से निकलती है, दूसरी कविता रणक्षेत्र में वीरों को उत्साहित करने के लिए। दोनों की अपनी अपनी उपयुक्तता है। सबसे अधिक देवसेना गाती है। प्रसादजी ने स्वभाव से उसे सङ्गीत की प्रेमिका बना कर उस पर आपत्ति करने की आशङ्का को उठा दिया है। वैसे जहाँ उसने गाया है वहाँ समय और स्थान देखकर। इस पर यदि उससे कोई कुछ कहे तो कलाकार की निर्द्वन्द्वता को सामने रखते हुए उसके पास यह उत्तर है—

‘उसका (पारिजात का तात्पर्य है कलाकार से) स्वर अन्य वृत्तों से नहीं मिलता। वह अकेला अपने सौरभ की तान से दक्षिण-पवन में कम्प उत्पन्न करता है, कलियों को चटका कर ताली बजाकर, झूम-झूम कर नाचता है। अपना नृत्य, अपना संगीत वह स्वयं देखता है—सुनता है। उसके अन्तर में जीवन-शक्ति बीणा बजाती है।

विजया के गाने पर थोड़ी आपत्ति की जा सकती है। यद्यपि दोनों गीत भावावेश में निक्षलते हैं, पर स्कन्द को अपने हृदय की अभिलाषा कविता में जताना उसके लिए बहुत आवश्यक नहीं है। यह फिर भी कहना पड़ना है कि गान की परिधि में इनमें से थोड़ी सी रचनाएँ आती हैं। अधिकतर रचनाएँ सुन्दर कविताएँ ही हैं। 'संस्मृति के वे सुन्दरतम क्षण' वाली शृंगारी रचना—जिसके लिए किन्नी - किसी नासमझ का कहना कि 'रहस्यवाद का यह कैसा उत्कृष्ट उदाहरण है !' तो साधारण व्यक्ति के लिए एकदम गूढ़ होगा है।

मादकता - सी तरल हँसी के प्याले में उठती लहरी।
मेरे निश्वासों से उठकर अधर घूमने को लहरी ॥
मैं न्याकुल परिभ्रम - मुकुल में बन्दी अलि सा काँप रहा।
छलक उठा प्याला, लहरी में मेरे मुग को माप रहा ॥
सजग सुप्त सौंदर्य हुआ, हो चपल चलो भौंहें मिलने।
जीन होगई लहर, लगे मेरे ही नख छानी छिलने ॥
श्यामा का नखदान मनोहर मुपतार्थों में ग्रथित रहा।
जीवन के उस पार उदाता हँसी, खड़ा मैं चकित रहा ॥
तुम अपनी निष्ठुर क्रीड़ा के विभ्रम से, पहकाने मे।
सुखी हुए फिर लगे देखने मुझे अधिक पहचाने से ॥

यही दशा कुछ कम मात्रा में अजातशत्रु की 'निर्जन गोधूली मांतर.....' रचना की है और कुछ अधिक मात्रा में चन्द्र-गुप्त की 'ओ मेरी जीवन की स्मृति' कविता की।

प्रायः प्रश्न उठता है कि यह नाटक सुगन्त है अथवा दुःस्वन्त। लगता ऐसा है कि नायक की दृष्टि से नाटक विपादान है और उद्देश्य की दृष्टि से सुस्वन्त। दुःस्वन्त के लिए यह

आवश्यक नहीं है कि किसी की मृत्यु ही दिखाई जाय। स्कन्दगुप्त का हताश होना मृत्यु से भी अधिक भयंकर है। पर यहाँ बात दूसरी है। नाटक का लक्ष्य 'प्रेम' नहीं है। अतः यह निराशा—वह भी अनिर्दिष्ट कि इस बेचारे के 'अन्तःकरण का आलिङ्गन करके' न विजया रो सकी और न देवसेना—एक व्यक्तिगत बात मात्र रह जाती है। नाटक का मुख्य उद्देश्य है 'गुप्त साम्राज्य का पुनरुद्धार'। वह पुरुगुप्त के सम्राट होने पर—जो स्कन्द की इच्छा से उसका स्थानापन्न है—पूरा होजाता है। नाटक को हम सुखान्त ही कहेंगे। किसी नवीन नाम की कल्पना करने की आवश्यकता नहीं है। किसी-किसी ने 'चन्द्रगुप्त' को भी एक नवीन नाम के शिकंजे में कसा है। स्कन्दगुप्त के सम्बन्ध में तो भ्रम हो भी सकता है, पर चन्द्रगुप्त का अन्त तो ऐसे आह्लाद के वातावरण में होता है कि वहाँ उसके सुखान्त होने में सन्देह को भी अवकाश नहीं है। एक बात पूछी जा सकती है। 'प्रसाद' जी ने नाटक का अन्त पुरुगुप्त के तिलक के समय ही क्यों नहीं कर दिया? देवसेना और स्कन्द के मिलन का उद्यान वाला अन्तिम दृश्य क्यों बढ़ाया? उस दृश्य की आवश्यकता इसलिये पड़ी कि देवसेना के चरित्र का पूर्ण विकास अभी नहीं हुआ। उसकी मानसिक स्थिति को दिखाना अभी शेष है। अतः सब कुछ निर्णय होने पर स्कन्द के साथ एक बार उसे फिर खड़ा किया गया। इस दृश्य में तो स्कन्द के मुख से ही हमें नाटक के उद्देश्य का चलता है—'हमने अन्तर की प्रेरणा से शस्त्र द्वारा जो निष्ठुरता की थी, वह इसी पृथ्वी को स्वर्ग बनाने के लिये। जहाँ तक देवसेना का सम्बन्ध है वहाँ तक उसे अपने निर्णय पर मानसिक परितोष है—इतना परितोष कि अपनी फिलॉसफी का उपदेश देने के लिए वह खड़ी हो जाती है। अजातशत्रु के अन्त में भी

दुर्घ और सुख उमड़ पड़े हैं। विम्बसार का लड़खड़ाना सुखा-
धिष्य के कारण है। वह स्वयं कहता है, “इतना सुख एक साथ
मैं सहन न कर सकूँगा” इससे अधिक और किस सुख की
कल्पना वह कर सकता था ? इन नाटकों के पूर्ण सुखान्त होने
में शायद यह कसर रह गई है कि ‘चन्द्रगुप्त’ को भौंति फूल तो
किसी ने चरमाये ही नहीं।

नाटक का सबसे सफल भाग पाँचवें अङ्क का वह अंश है
जिसमें एक ओर स्कन्द और देवसेना, दूसरी ओर स्कन्द और
विजया मिलते हैं। केवल अन्त की पंक्तियों को छोड़कर देवसेना
के चरित्र का निर्वाह बड़ी मार्मिकता से हुआ है। कला की दृष्टि
से कुमारगुप्त की हत्या से पूर्व प्रसाद जो ने राजप्रसाद के चारों
ओर के अर्द्धरात्रि के अधतमस वातावरण में मनसनाहट भरी है
जो आगामी बीभत्स घटना को बल (intensity) प्रदान करती
है। हृणों का आतङ्क भी एक स्थल पर खरा चित्रित हुआ है।
कुमारगुप्त की हत्या के दृश्य के उपरान्त ही उन्होंने मातृगुप्त और
मुद्गल का विनोद दिखलाया है। शोकपूर्ण घटना के उपरान्त
थोड़ा मनोरञ्जन करना इसलिए उचित प्रतीत होता है कि मृत्यु के
आघात से दर्शकों का हृदय कहीं अधिक चोट न खा जाय अतः
उनकी शोकमुद्रा को गुदगुदा कर परिवर्तित करना चाहिये ही।
नाटक की अन्तिम चार-पाँच पंक्तियाँ प्रभाव को जीण ही करती
हैं। स्कन्द की याचना के उत्तर में देवसेना का यह तर्क ‘जिन्में
मुखों का अन्त न हो, इसलिए सुख करना ही न चाहिये’ बहुत
दुर्बल है। नाटक को यदि ‘देवसेना ! नुम जाथो। इनमाग्र स्कन्द-
गुप्त, अफेला स्कन्दगुप्त, ओह !!’ पर ही समाप्त कर दिया जाना
तो कितना अच्छा होता।

चन्द्रगुप्त मौर्य

‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ ऐतिहासिक नाटक है। तक्षशिला के महाराज आम्भीक ने २२६ ई० पू० में तक्षशिला में आक्रमणकारी सिकन्दर का स्वागत किया और द्वेष के कारण पोरस का विरोधी बनकर शत्रु का साथ दिया। पोरस परास्त हुआ, पर उसकी वाणी में राजोचित गरिमा के दर्शन से मुग्ध हो सिकन्दर ने उसका राज्य उसे लौटा दिया। प्लूटार्क (Plutarch) का कहना है कि चन्द्रगुप्त की सिकन्दर से भेंट हुई थी और जस्टिनस (Justinus) ने तो बालक चन्द्रगुप्त के उद्धार व्यवहार पर अप्रसन्न होकर सिकन्दर द्वारा उसके वध की आज्ञा तथा भागकर उसके बच आने की चर्चा भी की है। नन्द को अप्रसन्न करके मगध से भाग आने की बात भी यही लेखक कहता है। ई० बी० हैवेल (E. B. Havell) ने तक्षशिला के प्रसिद्ध विद्यालय में चाणक्य के रहने, उस विद्यालय के विद्रोह का केन्द्र बनने और चन्द्रगुप्त के चाणक्य का शिष्य होने का उल्लेख किया है। मालवों से युद्ध करते समय सिकन्दर एकबार घायल भी हुआ। भारत से लौटने पर उसने फिलिप (Philip) को यहाँ का क्षत्रप (Satrap) नियुक्त किया। ३२३ ई० पू० में सिकन्दर की मृत्यु होगई। इसके उपरांत ३२२ ई० पू० में चन्द्रगुप्त ने पञ्जाब पर आधिपत्य जमाया और चाणक्य तथा पर्वतेश्वर को लेकर वह मगध पहुँचा। नन्द की हत्या के उपरांत २२१ ई० पू० में वह वहाँ का शासक हुआ और दक्षिण विजय करने चल पड़ा। ३०५ ई० पू० में सिल्यूकस निकैटर (Seleukos Nikator) ने भारत पर आक्रमण किया। इस आक्रमण में सिल्यूकस पराजित हुआ और सिन्धु के पश्चिम का ग्रीक-राज्य तथा काबुल, कन्धार, हिरात और गैट्रोशिया के प्रान्तों को चन्द्र-

गुप्त को देकर तथा महाराज को अपना जामाता बनाकर एण्टी-गानस (Antigonos) का सामना करने के लिए वह लौट गया। चन्द्रगुप्त ने प्रसन्न होकर ५०० हाथी सिल्यूकस को दिए तथा मेगास्थनीज़ (Megasthenes) को अपने दरबार में यूनानी राजदूत बनकर रहने की आज्ञा दी।

ये ऐतिहासिक घटनाएँ हैं जिनके आधार पर 'चन्द्रगुप्त' का प्रणयन हुआ है। अपनी ओर से नाटककार ने बहुत कम घटाया बढ़ाया है, इतिहास की रेखाओं के भीतर ही रह कर रहा है। नाटक के पुरुष पात्रों में सिकन्दर, सिल्यूकस फिलिपस, आम्भीक, पर्वतेश्वर, चंद्रगुप्त, चाणक्य, नंद, राक्षस, वररुचि, शकटार सभी ऐतिहासिक पात्र हैं। यवनदूत साइबर्टियस (Sybertios) भी काल्पनिक नहीं है। प्रथम अङ्क के छठे दृश्य में मालविका ने उद्भांड में मानचित्र बनाने की अलका से बात कही है। सिकंदर के समय में सिंधु नदी का घाट अटक से १६ मील उत्तर उद्भांड पुर (Ohind) में ही था। ऐसी झूठा बातों के ग्रहण करने से प्रसादजी की सतर्कता की ओर भी प्रशंसा करनी पड़ती है। पाटलीपुत्र की स्थिति के सम्बन्ध में भी विद्वानों में मतभेद है। यह आधुनिक पटना के स्थान पर ही मगध की राजधानी थी और गङ्गा और सोन के नक्षत्र पर बसा हुआ था। अतः वहाँ खुदाई होने से बहुत सी नयी बातें बा पता चला है। कल्याणी के मुग़ से प्रसादजी ने कहला ही दिया है, "मगध के राजमन्दिर उसी तरह गड़े हैं, गङ्गा शंख से उसी स्नेह से मिल रही है।"

नाटकीय प्रभाव उत्पन्न करने के लिए ही उन्होंने थोड़े से परिवर्तन किए हैं जिनसे उन्हें पूर्ण अधिकार है। इतिहास

इस बात का साक्षी नहीं है कि फिलिप की मृत्यु चन्द्रगुप्त के हाथों द्रन्द्रयुद्ध में हुई, पर दोनों के जीवन में कार्नेलिया के आने पर प्रेम में प्रतिद्वन्द्वी की मृत्यु कराके कथा को रोचकता प्रदान की गई है। स्त्री-पात्रों के सम्बन्ध में निश्चय-पूर्वक कुछ नहीं कहा जा सकता। वे हो सकती हैं, पर नामों की यथार्थता का दावा नहीं किया जा सकता। सिल्यू-क्स की कन्या का नाम राय महोदय ने हैलन दिया है, 'प्रसाद' ने कार्नेलिया। दोनों नाम काल्पनिक प्रतीत होते हैं। कुछ इतिहासकार तो इस वैवाहिक सम्बन्ध पर शङ्का भी प्रकट करते हैं।

'प्रसाद' जी ने अपने 'मौर्यवंश' लेख में इस बात पर बहुत जोर दिया है कि चन्द्रगुप्त क्षत्रिय था। उन्होंने चन्द्रगुप्त को पिप्पलीकानन (बस्ती ज़िले में नैपाल की सीमा पर) के क्षत्रियों का वंशज ही माना है। ग्रीक-इतिहासकारों ने जो यह भ्रम फैलाया है कि वह मुरा नाम की शूद्रा नाइन के गर्भ से उत्पन्न हुआ था, उसका निराकरण उन्होंने किया है। उनका कहना है कि मुरा से मोर और मौर्य बन सकता है न कि मौर्य। इसके लिए उन्होंने इधर-उधर के बहुत से प्रमाण दिए हैं, पर मुख्य आधार बौद्ध-ग्रंथ 'महावंश' है जिसका उपयोग प्रसादजी ने और बहुत से इतिहासकारों ने किया है। 'कैम्ब्रिज हिस्ट्री ऑफ इण्डिया' में भी चन्द्रगुप्त को शूद्रत्व से मुक्त किया गया है। विंसेण्ट स्मिथ (V. A. Smith) भी उसके शूद्र होने पर शङ्का प्रकट करते हैं और आयङ्गर (Aiyanger) ने 'ए हिस्ट्री ऑफ इण्डिया' में लिखा है—

But according to the Pail Book, the

Mahavansa, the Mauryas, were an off-shoot of the Sakya tribe, and there were the Moriyas of the Pippalivana.

मेरे कहने का तात्पर्य यह न समझा जाय कि 'प्रसाद' जो ने जिस सामग्री का उपयोग 'चन्द्रगुप्त' नाटक में किया है वह क्योंकि सरलता से इतिहास ग्रंथों में मिल जाती है अतः उनके अध्यवसाय का कोई मूल्य नहीं। नहीं, उन्होंने अपनी भूमिका अपने ढङ्ग पर विशेष रूप से भारतीय ग्रन्थों के आधार पर अत्यन्त परिश्रम से लिखी है और उसका मूल्य है। डी. एल. राय ने ऐतिहासिक खोज में अपना सर नहीं खपाया। मुरा के नाम पर ही मोर्य राज्य के स्थापित करने की बात उन्होंने कही है और इसे चन्द्रगुप्त की मातृ-भक्ति का प्रमाण माना है। मुद्रा राजनकार ने भी चन्द्रगुप्त के लिए 'वृषल' शब्द का प्रयोग किया जो भाव से हीनता का द्योतक ही प्रतीत होता है, पर 'प्रसाद' चन्द्रगुप्त के क्षत्रियत्व के प्रचार के लिए इतने उत्तुंग थे कि नाटक में उन्होंने अवकाश निकालकर उसकी व्याख्या की है—

पर्वतेश्वर—हाँ तो इस मगध-बिद्रोह का केन्द्र कौन होगा? नन्द के बिरुद्ध कौन खड़ा होता है?

पाण्डित्य—सौम्य - मेमानी का पुत्र और चन्द्रगुप्त जो मे/ माध यहाँ आया है।

पर्वतेश्वर—'पिप्पलीकानन' के सौम्य भी तो वैसे ही वृषल हैं; उनको राज्य-सिंहासन दीजियेगा।

पाण्डित्य—माध्व - किसानों का खोप हो आगे स इस लोगों की वृषल्य मिला, वस्तुतः ये सम्यक हैं। बीड़ों के प्रभाव में जाने स उनके

श्रौत संस्कार छूट गये हैं अवश्य, परन्तु इनके चरित्र होने में कोई सन्देह नहीं।

चाणक्य इस नाटक का प्रधान पात्र है। शरीर में मेरुदण्ड के समान नाटक के कथानक में चाणक्य के चरित्र की स्थिति है। उसे निकाल देने पर जैसे पुस्तक का सारा ढाँचा ही अस्त-व्यस्त हो जायगा। चाणक्य एक प्रसिद्ध ऐतिहासिक पात्र है जिसकी तुलना पश्चिम के विद्वानों ने मिकियावेली (Machiavelli) से की है। प्रसिद्ध है कि चाणक्य विजयन बुद्धि का एक प्रतिभावान कूटनीतिज्ञ ब्राह्मण था। 'प्रसाद' के इस नाटक में चाणक्य के काम शरीर में नसों के समान फैले हुए हैं।

ब्राह्मणत्व का अहं 'प्रसाद' के चाणक्य में बहुत प्रबल है। वैदिक काल के समर्थ ऋषियों का रक्त जैसे चाणक्य की धमनियों में प्रवाहित हो रहा है। प्रखरबुद्धि और अनन्त शक्ति रखते हुए भा उस बुद्धि और शक्ति का अपने स्वार्थ के लिए दुरुपयोग न करना और लोक-कल्याण में रत रहना चाणक्य की दृष्टि से ब्राह्मण का आदर्श था, जिसका पालन उसने जीवन के अंत तक किया। पर ब्राह्मण की महत्ता को कोई स्वीकार न करे अथवा उसका अपमान करने का कोई साहस करे, यह वह नहीं सहन कर सकता था; यह बात हम पर्वतेश्वर और नन्द के साथ चाणक्य के व्यवहार में देख चुके हैं। राय और प्रसाद दोनों नाटककारों ने यह दिखाने का प्रयत्न किया है कि चाणक्य की आन्तरिक इच्छा राजनीति में पड़ने की न थी। परिस्थितियों ने उसे विवश किया वह क्रूर से क्रूर कर्म करने को बाध्य है, "मेरी भूमि, मेरी वृत्ति वही न रहे, मैं कृपक बनूँगा।"

मुझे राष्ट्र की भलाई नुराई से क्या ?" परन्तु जब उसका ब्रह्मस्व अपहृत होता है, अच्छी बात सुमाने पर अपमान होता है, उसे कारागार में डाल दिया जाता है और विदेशियों के आक्रमण तथा स्वदेशियों की फूट और अत्याचार से देश के छिन्न भिन्न होने की आशङ्का उसे खड़ी दिखाई देती है तब वह अपना कर्म-पथ बदल देता है। जो कुछ उसने किया उसे वह करना न चाहता था; इस बात को चन्द्रगुप्त से उसने स्वीकार किया है—“मैं ब्राह्मण हूँ। मेरा साम्राज्य करुणा का, प्रेम का था। बौद्धिक विनोद कर्म था, सन्तोष धन था। उस अपनी, ब्राह्मण की जन्म-भूमि को छोड़कर कहाँ आगया ! मेरा जीवन राजनैतिक कुचक्रों से कुत्सित और फलङ्कित हो उठा है। किसी छाया-चित्र, किसी काल्पनिक महत्त्व के पीछे, भ्रमपूर्ण अनुमन्वान करता दौड़ रहा हूँ। शांति खो गई, स्वरूप विस्मृत हो गया !”

कुटिल राजनीतिज्ञ होने के कारण ही चाणक्य का दूसरा नाम काटिल्य है। सफन नीतिज्ञ की पहिनी पहचान यह है कि उसे मनुष्यों और परिस्थितियों की खरी परग होनी चाहिये। चाणक्य को मनुष्य के स्वभाव, उसकी शक्तियों और दुर्बलताओं का जैसा ज्ञान था वैसा शायद ही किसी को हो। चन्द्रगुप्त को देखते ही उसे पहचान लिया था कि यह राजा होने योग्य है। पर्वतेश्वर से उसने कहा था, “पौरव ! जिसके लिये कहा गया है कि क्षत्रिय के शत्रु धारण करने पर आर्तवाणी नहीं सुनाई पड़नी चाहिये, मौर्य चन्द्रगुप्त वैसा ही क्षत्रिय प्रमाणित होगा।” पर्वतेश्वर से बातें करते ही उसने योक्तार कहा था, “शत्रुमर्त्य से तुम पराभूत होने।” नन्द के आचरण से उनमें निष्कर्ष निकाल लिया था कि उसका विनाश निकट है। मिहिरगुप्त को

समझता था कि वह विश्वस्त मित्र सिद्ध होगा। सिकंदर - पोरस युद्धकाल में जब कल्याणो मगध की सेना को लेकर लौट जाना चाहती है तब वह उसे केवल यह कहकर उलझाने का प्रयत्न करता है, “परन्तु राजकुमारी, उसका (चन्द्रगुप्त का) असीम प्रेम-पूर्ण हृदय भग्न हो जायगा।” और मालविका के प्रेम की दुर्बलता को पहचान कर तो उसने चन्द्रगुप्त के लिए उसकी हत्या करा दी।

मनुष्यों के अध्ययन के उपरान्त स्थितियों का अध्ययन उसका बहुत स्पष्ट है। वह जानता था कि विदेशियों की बाढ़ भारत को निगलने के लिए आरही है; वह जानता था कि देश के शक्तिशाली व्यक्तियों में राष्ट्राभिमान नहीं है, वह जानता था कि गणतन्त्रों और राज्यों में एकता का भाव नहीं है—सारा देश द्वेष से जर्जर हारहा है। इसी से वह कभी आम्भीक को समझाता है, कभी पर्वतेश्वर के पास दोड़ा जाता है। कभी नन्द को चेतावनी देता है, जैसे सारे राष्ट्र के कल्याण का भार बिना किसी के सौंपे ही उसने अपने ऊपर ले लिया है। उसकी बात न कोई सुनता है और न समझता है। पर वह हताश नहीं होता। उसकी सी उद्यम-शीलता के उदाहरण कम मिलेंगे।

चाणक्य के सामने दो विकट कार्य थे (१) विदेशियों को निकालना, (२) चन्द्रगुप्त को सम्राट बनाना। सिकन्दर के आक्रमण के समय मालव जुद्धक आदि गणतन्त्रों को छाड़कर उस समय तीन वैभवशाली राज्य के तीन प्रभावशाली राजा थे—नन्द, पोरस और आम्भीक। ये तीनों ही मिलकर खड़े नहीं हो सकते थे। पर्वतेश्वर ने अकेले सिकन्दर का सामना किया। आम्भीक उसका इसलिये विरोधी था कि पर्वतेश्वर ने उससे अपने लोक-विश्रुत

कुल की कुमारी का विवाह नहीं किया। नन्द इसलिए अप्रसन्न था कि उसने उसे शूद्र समझकर उसकी पुत्री कल्याणी से परिणय करना अस्वीकार कर दिया। इस प्रकार दोनों ओर से विवाह विरोध का कारण हुआ। चाणक्य की यह विशेषता है कि जितनी उन्नततम स्थिति होती है उतने ही अधिक कौशल से वह काम करता है। एक उदाहरण लीजिए। पोरस की पराजय के उपरान्त जब आम्भीक के साथ ही पोरस भी एक प्रकार से सिकन्दर का अविरोधी बन जाता है और यूनानियों द्वारा मगध के कुचले जाने की आशङ्का है उस समय चाणक्य इस भयंकर परिस्थिति को केवल अपने बुद्धिबल से संभालता है। गणतन्त्रों की युद्ध-परिपद् चन्द्रगुप्त को मगध समझकर अपना सेनापति नहीं बनाना चाहती, चाणक्य दो मिनट के भाषण में उनकी मति बदलता है। कल्याणी और राजस मगध की सेना को वापिस लेजाना चाहते हैं। वहाँ उसका बुद्धि-कौशल देखने योग्य है। कल्याणी लौटने का प्रस्ताव उठाती है तो उसके सामने चन्द्रगुप्त के प्रेम को रक्ता है। कहता है तुम्हारे बिना उसके हृदय के टुकड़े हो जायेंगे। राजस उसे लौटा लेजाना चाहता है। उस समय पहिले तो मगध के विनाश की संभावना से उसे भयभीत करता है। तुरन्त ही लौटकर कहता है, “नन्द को अपनी प्रेमिका सुवासिनी से तुम्हारे अनुचित सम्वन्ध का विश्वास हो गया है। अभी तुम्हारा लौटना ठीक न होगा, समझे।” राजस चपकर में पड़ जाता है। चाणक्य के चर राजस के चरों को धोखा देते हैं। इतने से ही संतुष्ट न होकर अपनी चाल को दृढ़ करने के लिए पहिले कुछ सैनिकों को भेजकर कहलवाना है, “अमात्य राजस, मगध-सम्राट् की आज्ञा से शस्त्र त्याग कीजिए आप घन्टी हैं।”

दूमरी शोर से अन्य सैनिक आकर कहते हैं, “हम राजस के शरीर-रक्षक हैं।” और पहिले सैनिकों को बन्दी बना लेते हैं। राजस के हृदय में इस प्रकार अपने प्रति विश्वास का संपादन करता है और उसके हृदय को कृतज्ञता से भर देता है। राजस जा नहीं पाता। काम होजाने पर भी वह राजस को मूर्ख बनाता है। वह जानता है कि उसकी सबसे बड़ी दुर्बलता है—सुवासिनी और मनुष्य की दुर्बलता से वह सदैव लाभ उठाता है। कहता है “मैं सुवासिनी से तुम्हारी भेंट भी करा देता, परन्तु वह मुझ पर विश्वास नहीं करती तुम्हारा प्रत्यय देखकर आ सकती है।” राजस अपनी मुद्रा दे देता है। इसी मुद्रा से नन्द का सर्वनाश होता है। सिकन्दर के चले जाने से ही यूनानियों का आतङ्क समाप्त हो गया हो ऐसा नहीं। सिकन्दर के उपरान्त फिलिपस का प्रश्न था। उसे इन्द्र-युद्ध में चन्द्रगुप्त से समाप्त करा दिया। यह ध्यान देने की बात है कि उस बीच पर्वतेश्वर को चाणक्य अपने साथ मगध ले आता है। फिलिपस के उपरान्त सिल्यूक्स आ धमका। उस समय तब चन्द्रगुप्त की शक्ति को चाणक्य ने इतना बढ़ कर दिया था कि सिल्यूक्स के लड़के छूट जाते हैं।

चन्द्रगुप्त को मगध के सिंहासन पर विठाने में भी चाणक्य ने विस्मयकारिणी प्रतिभा का परिचय दिया है। पर्वतेश्वर को राज्य का लोभ देना और उससे काम लेना, मानविका के द्वारा मन्द के हाथ में जाली पत्र पहुँचाना और राजस—सुवासिनी को बन्दी बनवाना, अपने आदमियों को भीड़ में मिलाकर नगर में सनसनी फैलाना, फिर राजसिंहासन के पास जाकर अपने

भाषण से नागरिकों को उत्तेजित करना और उस उत्तेजना के क्षण में नन्द का वचन करवाना, राजस के बीच में बोलने पर बड़े धैर्य से उसकी बात को सुनना और फिर इस प्रकार तर्क उपस्थित करना जिससे जनता स्वयं यह अनुभव करने लगे कि संग्रह के लिए एक शक्तिशाली शासक की आवश्यकता है, स्वयं चुप रहना, पर शकटार का चन्द्रगुप्त का नाम लेना था कि एक क्षण का विलम्ब न करते हुए उसे सिंहासन पर बिठा देना और राजस से ही उसका अभिषेक कराना, क्या चाणक्य के अतिरिक्त और किसी राजनीतिज्ञ से सम्भव था ! इन फुटिल राजनीतिज्ञ की चालों को कोई भाँप तक नहीं सकता और अपने कार्यों की सफलता के लिए यह उचित-अनुचित तथा पाप पुण्य का कोई ध्यान नहीं रखता । चाणक्य, जैसा उसने स्वयं कहा है, 'केवल सिद्धि देखता है, साधन चाहे कैसे ही हों।' इसी से यह पापाण-हृदय व्यक्ति मालविका के प्राण ले लेता है और बिल्कुल नहीं हिचकता । कल्याणी आत्महत्या करती है तो एक दम सहज-भाव से कहता है, "चन्द्रगुप्त ! आज तुम निष्कण्टक हुए।"

अपनी क्रूरता में भी चाणक्य महान् ही प्रतीत होता है । मस्तिष्क के सोमने हृदय चाहे टूट गया हो, पर मिट नहीं गया । बाल्यकाल की सहचरो सुवासिनी को वह भूल नहीं सका और उसका नाम हृदय से उमड़कर चाणक्य की जिह्वा तक भी कभी कभी आजाता है । पर क्या हम इसे उसकी दुर्बलता कहें ?

एकाध बार सुवासिनी से उसका साक्षात्कार भी होता है । जीवन्मर का संचित अनुराग उस समय उसकी आँखों में झलक उठता है । पर वह तुरन्त संभल जाता है । यद्वत्ता है,

“क्या ? मेरी दुर्बलता ? नहीं ।” वहीं वह दुःख को पी जाता है। देवताओं का पता नहीं, पर मानवों में इसो को महानता कहते हैं।

यह दृढ़, उद्यमी, निर्भीक, हठी, कठोर, कोमल, सतत सजग, दूरदर्शी, कूट राजनीतिज्ञ, ब्राह्मणत्व का अभिमानी, आर्य-राष्ट्र की एकता का स्वप्न सत्य में परिणत करने वाला, विचित्र प्रतिभा-सम्पन्न प्राणी, सैनिक न होकर सेनापतियों को रण सञ्चालन की नीति बताने वाला, दरिद्र होकर सम्राटों पर शासन करने वाला व्यक्ति, विधाता की एक आश्चर्य सृष्टि था। सबसे अधिक चकित वह हमें उस समय करता है जब अपना मन्त्री पद राजस के लिए सौंपता है। उसने सुवासिनी से कहा था, “मुझे चन्द्र-गुप्त को मेघमुक्त चन्द्र देखकर इस रङ्गमञ्च से हट जाना है।” चाणक्य ने यही किया। भारत को ही अपने शिष्य के आधीन नहीं किया; सिल्यूकस की कन्या कानेलिया को भारत की साम्राज्ञी बनाकर विदेशी आतङ्क को भी शान्त कर गया। क्या उसका त्याग सुवासिनी के लिए था अथवा निष्काम कर्म का उदाहरण था ? कौन जाने ? उसके कर्म पादप को यद्यपि अपमान की प्रतीकार-भावना और ‘दिव्य यश’ के अर्जन का खाद्य भी मिला है पर राष्ट्र-प्रेम की रसधारा के सतत सिञ्चन से क्रूरता के काँटों में रक्षित निस्पृहता का पुष्प और देश-गौरव का फल जो उगने भेंट किया वह बरौनातीत है।

चन्द्रगुप्त नाटक का नायक है और नायक के सभी गुण उसमें हैं—उच्चकुल में जन्म लेकर निरभिमानता, निर्भीकता के साथ विनम्रता, वीरता के साथ कोमलता और मञ्च में धैर्य-प्रदर्शन। इस बात को देखकर बहुत बड़ा सन्तोष होता है कि प्रसाद जी

ने चन्द्रगुप्त को चाणक्य के हाथ की कटपुतली मात्र नहीं रखा। मुद्राराक्षस नाटक की यह बहुत बड़ी अस्वाभाविकता है। चाणक्य और चन्द्रगुप्त एक दूसरे को पूर्ति हैं। चाणक्य मस्तिष्क है, चन्द्रगुप्त भुजा। साम्राज्य की स्थापना के लिए दोनों की आवश्यकता है। यदि चन्द्रगुप्त बिना चाणक्य के राजा नहीं हो सकता था तो चाणक्य को भी नन्दकुल का नाश करके मगध के सिंहासन पर बिठाने के लिए एक तेजस्वी बोर की आवश्यकता थी। उस पद के लिए सबसे अधिक उपयुक्त व्यक्तित्व चन्द्रगुप्त का ही था। वैसे चन्द्रगुप्त स्वभाव से विनम्र है, पर उसके अंतर में सम्राट् जन्म से बैठा था ऐसा प्रतीत होता है। समय आने पर वह चाणक्य से जो उसका गुरु है जवाब तलब करता है। प्रशंसनीय बात यह है कि जिस पिता की अप्रसन्नता को सामने रखकर चन्द्रगुप्त ने चाणक्य से कैफियत मांगी थी वही पिता, जब चाणक्य की हत्या का प्रयत्न करता है तब चन्द्रगुप्त पिता के सम्बन्ध को भूलकर उसे न्यायाधीन समझता है और अपना निर्णय देने को उद्यत होता है। चाणक्य ने उस समय ठीक ही कहा था, “मैं विश्वस्त हूँ कि तुम अपना कर्त्तव्य कर लोगे।”

उसकी निर्भीकता का परिचय सिकन्दर के सामने, घोरता का परिचय रण-क्षेत्र में, साहस और धैर्य का परिचय सिंहरण और चाणक्य के उसे छोड़ जाने पर और कृतज्ञता का परिचय सित्यूपकस को जीवनदान देने से मिलता है। चाणक्य इस नाटक का मस्तिष्क है, इस बात के फइने का यह तान्पर्य नहीं है कि बुद्धि और पाशों के बाँट में नहीं आई। चन्द्रगुप्त युवावस्था से दूरदर्शी था। सिकन्दर मगध को नष्ट करने के लिए जब अपना जाल फैलाता है और कहता है कि हमारी

सेना तुम्हारी सहायता करेगी तब चंद्रगुप्त उस बात को गहराई तक पहुँच जाता है और तुरन्त बहुत खरा उत्तर देता है, “मुझे लोभ से पराभूत गांधारराज समझने की भूल न होनी चाहिए। मैं मगध का उद्धार करना चाहता हूँ, परन्तु यवन लुटेरों की सहायता से नहीं। “यवनों से युद्ध करते समय उन्हीं की नीति से लड़ना भी उसके रण-कौशल का परिचायक है।

राजा भी मनुष्य होता है—हृदय रखता है। वाह्य जीवन में चंद्रगुप्त को इतना विकट संघर्ष करना पड़ा है कि उसका अंतर निरन्तर भूखा रहने से विद्रोह करने लगा है। मालविका को एक स्थान पर उसने हृदय खोलकर दिखलाया है, युद्ध देखना चाहो तो मेरा हृदय फाड़कर देखो, मालविका!” प्रेम के संबन्ध में चन्द्रगुप्त वैसे बहुतों से अधिक सौभाग्यशाली है। तीन तीन प्राणी उसे प्रेम करने को प्रस्तुत हैं। उसके हृदय में किसीके प्रति विरक्ति अथवा उदासीनता का भाव नहीं है। पोरस-सिकन्दर युद्ध में कल्याणी की प्रणय-चर्चा पर चंद्रगुप्त का ‘राजकुमारी समय नहीं’ कहना अनुपयुक्त वातावरण का संकेत मात्र है, तिरस्कार अथवा खोभ का द्योतक नहीं। मालविका को वह अत्यन्त अनुग्रह की दृष्टि से देखता है। कल्याणी, मालविका और कार्नेलिया में से चंद्रगुप्त को कौन सबसे अधिक प्रेम करती है यह कहना कठिन है। कल्याणी घोषित करती है, कल्याणी ने वरण किया था केवल एक पुरुष को—वह था चंद्रगुप्त” कार्नेलिया सिल्यूकस से कहती है “मुझे भारत की सीमा से दूर ले चलिप, नहीं तो मैं पागल हो जाऊँगी” और मालविका चुप चुप सोचती है, “जाओ प्रियतम, सुखी-जीवन बिताने के लिये और मैं रहती हूँ चिरदुःखी जीवन का अन्त करने के लिए।” पर तीनों के

आचरण से यही सिद्ध होता है कि मालविका का आत्म-समर्पण ही पूर्ण था। कार्नेलिया छुरी निकालकर आत्मघात करने के लिए उद्यत होती है पराजय के अनुमान पर और कल्याणी आत्मघात कर ही डाँतती है चन्द्रगुप्त के अपने पिता नन्द के विरोधी होने के कारण, पर मालविका सचमुच प्राण दे देती है चन्द्रगुप्त के प्यार के लिए। मालविका को चन्द्रगुप्त से प्यारा कुछ नहीं था। कल्याणी और कार्नेलिया को चन्द्रगुप्त ही केवल प्यारा न था। सम्राज्ञी बनती है कार्नेलिया, यह चाणक्य की इच्छा थी अथवा विधाता की। चन्द्रगुप्त भी आसक्त है कार्नेलिया पर। मालविका के अन्तर को तो वह कभी पहचान ही न सका। कल्याणी के आकर्षण को वह जानता था, पर वह उसे पतिरूप से प्राप्त करना चाहती थी इसका उसे ध्यान न था। कल्याणी जब उससे अपनी अनन्यता प्रकट करती है तब वह आश्चर्य-व्रक्ति होकर कहता है, “क्या यह सच है कल्याणी ?” दूसरी ओर कार्नेलिया के लिये उसके हृदय में अपनी ओर से व्यग्रता है। वह उससे मिलता है तो जानना चाहता है कि वह विस्मृत तो नहीं हुआ अथवा विस्मृत तो नहीं होगा ? जैसे अलका को प्राप्त करके सिंहरण का, सुवामिनी को प्राप्त करके राजस का उसी प्रकार कार्नेलिया को प्राप्त करके चन्द्रगुप्त का स्वप्न सत्य होगया।

राजस को लेखक ने ‘कला-कुशल विद्वान्’ कहा है। नन्द की रंगशाला में अपने अभिनय और गान से उन्नते अपनी कला-समर्पणता का परिचय दिया है और कार्नेलिया का वह शिक्षक था इससे विद्वान् भी रहा होगा। इस नाटक में उसकी शक्ति और कार्यों की गति प्रदान करने वाली प्रेरणा रही है—सुवामिनी।

सुवासिनी के प्रति उत्कट लालसा राजस के मनकी प्रमुख वृत्ति है। नन्द को सभा में ही सुवासिनी के प्रति उसके आकर्षण का आभास मिलता है। आगे चलकर जब सुवासिनी भी कहती है कि 'मैं तुम्हारी हूँ' तब इस सुख को वह संभाल नहीं सकता, आँख मीँचकर कहता है, "सुवासिनी ! कुसुमपुर का स्वर्गीय कुसुम ! मैं हस्तगत कर लूँ ? नहीं, राजकोप होगा। परन्तु जीवन वृथा है। मेरी विद्या, मेरा परिष्कृत विचार सब व्यर्थ है। सुवासिनी एक लालसा है, एक प्यास है। वह अमृत है, उसे पाने के लिये सौ बार मरूँगा।" राजस बौद्ध मत का अनुयायी था, पर उस मत का समर्थन वह सुवासिनी को प्रसन्न करने के लिये भी करता था। उसकी दृष्टि में सुवासिनी के सामने साम्राज्य तुच्छ है, देश तुच्छ है। नन्द के कोप का झूठा संवाद सुनते ही वह कह उठता है, "जाता मगध, कटती प्रजा, लुटते नगर। मैं सुवासिनी के लिये मगध को बचाना चाहता था।" यहाँ राजस ने अपने हृदय का अच्छा परिचय नहीं दिया। यह पता लगते ही कि सुवासिनी चाणक्य की ओर झुकी है चाणक्य के प्रांत उसकी विद्वेषाग्नि भभक उठती है। वह कहता है, "तो चाणक्य से फिर मेरी टक्कर होगी।" षडयंत्रकारियों का नेता बनकर वह चन्द्रगुप्त के प्राण लेने का प्रयत्न करता है। यह अपराध राजनीति की दृष्टि से चाहे क्षम्य हो, पर देश के विनाश के लिये वह विदेशियों का सहायक बनता है इस पाप का मार्जन तो किसी प्रकार नहीं हो सकता। कर्नेलिया ने ठीक ही कहा था, "मेरे यहाँ ऐसे लोगों को देशद्रोही कहते हैं।"

इस नाटक में चाणक्य और राजस की कोई सम्मानना नहीं है- न राजनीतिक दाय-पैचों में और न चरित्रचल में। हींग तो

वह बहुत मारता है । चाणक्य से कुढ़कर अपने आप कहता मात्र है, “चन्द्रगुप्त सम्राट् हो सकता है तो दूसरे भी इसके अधिकारी हैं” पर करके कुछ नहीं दिखाता । मुद्रा वाली बात को भी वह नन्द के सामने स्पष्ट नहीं कर सका । सच बात यह है कि प्रसादजी ने ही राजस के चरित्र को कुछ हल्का चित्रित किया है । मुद्राराजस में भी तो राजस है । वहाँ वह परास्त होता है पर दैव की प्रतिकूलता ही वहाँ प्रमुख है । वहाँ उसकी पराजय में भी एक गौरव है । प्रसाद का राजस एक शृङ्गारी वृत्ति का ब्राह्मणद्रोही देशद्रोही बौद्ध है । वह सचमुच राजस है ।

सिंहरण छोटा चन्द्रगुप्त है—वैसा ही वीर, वैसाही निर्भीक, वैसा ही आर्य-राष्ट्र का प्रेमी और वैसा ही आत्म-नम्रमान पर चोट न सहने वाला । चाणक्य से प्रारम्भ में ही वह कहता है, “मालवों को अर्थशास्त्र की उतनी आवश्यकता नहीं जितनी अश्व शास्त्र की ।” युद्धक्षेत्र में चन्द्रगुप्तके कंधे से कया भिड़ाकर उसने सदैव अपनी वीरता और सच्ची मित्रता का परिचय दिया है । आम्भीक को जिस निर्भीकता से वह व्यंग्यभरे तीखे उत्तर देता है वे सुनने योग्य हैं । उसकी इसी निर्भीकता पर तो अलका अपना मन न्याछावर कर गई थी । प्रेम में सिंहरण मृगशृङ्गाना-ना भोला और सौम्य बन जाता है । अपने को किसी को सौंपने के उदाहरण में आवश्यकता पड़े तो सिंहरण का नाम लिया जा सकता है ।

नन्द एक विलासी अत्याचारी राजा है जिसे न उचित अनुचित का ध्यान है और न न्याय अन्याय का । जब किसी राज्य का विनाश होने वाला होता है तब शासक में विलम्बिता, यत्नेरता अन्याय और मूर्खता के गुण इसी प्रकार एकत्र होजाते

हैं। आवेश उसके चरित्र की एक दुर्बलता है। उसका बध इसी दुर्बलता के कारण हुआ है। जब विद्रोही प्रजा उसे घेरे खड़ी है तब कुछ देर वह नीति से काम लेता है परन्तु तुरन्त भड़क उठता है। आवेश में आकर ललकारने लगता है “तब रे मूर्खों! देखो नन्द की निष्ठुरता।” परिणाम यह होता है कि कुत्ते की मोत मारा जाता है।

आर्यावर्त्त की एकता के लिए उत्कट प्रयत्न करने वालों में अज्ञा का बहुत बड़ा हाथ है। चाणक्य के उपरान्त उसी का नाम लिया जा सकता है। भाई के आवरण से असंतुष्ट होने के कारण वह राज्य के सुखों को ठोकर मारकर अकेली निस्सहाय निकल खड़ी होती है। आप चाहें तो इसे भावावेश कह सकते हैं, पर देश-प्रेम की छाया में यह भावावेश स्वार्थ का पोषण करने वाली बड़ी से बड़ी बुद्धिमत्ता से अधिक मूल्यवान है। चाणक्य के कार्य में विदेशियों के लिये असहमशीलता के साथ ही नन्द के प्रति व्यक्तिगत प्रतिशोध-भावना भी काम कर रही है, पर अलका का त्याग एक दम सात्विक और स्वार्थहीन है। राष्ट्र-प्रेम ही उसके कार्यों का संचालक है। तक्षशिला के नागरिकों में अपने उद्बोधन गीत से प्राण फूँकती हुई अलका कितनी महान प्रतीत होती है—

हिमाद्रि तुङ्ग शृङ्ग से

प्रबुद्ध शुद्ध भारती,

स्वयं प्रभा समुज्ज्वला

स्वतन्त्रता पुकारती।-

“अमर्य - वीर-पुत्र हो, रद - प्रतिज्ञ सोच लो,
प्रशस्त पुण्य-पंथ है—बढ़े चलो बढ़े चलो।”

इस ओजमयी वाणी में हृदय का एक कोमल तार भी चुपचाप बज रहा है—सिंहरण के लिये। सिंहरण ने उसे मुग्ध किया है अपने निर्भीक और देश-प्रमी स्वभाव से। आत्मीक के कुपित होने पर जब अलका सिंहरण से गांधार छोड़ने का अनुरोध करती है और वह उत्तर में कहता है, “मेरा देश मालव ही नहीं, गांधार भी है। यही फया, समग्र आर्यावर्त्त है” तब अलका के हृदय का तार भी इस मृदु आघात से झनझना उठता है—“मैं भी आर्यावर्त्त की बालिका हूँ।” विचारों की यह एकता बहुत स्वाभाविक रूप से उन्हें स्नेह के चिरबन्धन में बांध देती है। प्रेम में नित्य नवीनता के लिये जिस शरारत और उसके मार्ग की बाधाओं को पार करने के लिए जिस तुरत-बुद्धि की अपेक्षा होती है, वे दोनों गुण अलका में हैं। वन में मिल्युकम और जीवन में पर्वतेश्वर दोनों को वह चकमा देती है और सिंहरण के भावों के साथ जो वह एक स्थान पर खेलती है वह निर्मम प्रेम-प्रदर्शन नाटक-कार के शब्दों में ही दर्शनीय है—

सिंहरण—अलका, तब क्या करना होगा ?

अलका—यदि मैं पर्वतेश्वर से व्याह करना स्वीकार करूँ तो सम्भव है कि तुमको छुड़ा दूँ।

सिंहरण—मैं . . . अलका ! मुझसे पूछती हो !

अलका—दूसरा उपाय क्या है ?

सिंहरण—मेरा सिर घूम रहा है। अलका ! तुम पर्वतेश्वर की प्रणयिनी बनोगी ! अच्छा होता कि इसके पहिले ही मैं न रह जाता !

अलका—क्यों मालव इसमें तुम्हारी हानि है ?

सिंहरण—कठिन परीक्षा न लो अलका ! मैं बड़ा दुर्बल हूँ।

अलका—मालव, देश की स्वतंत्रता तुम्हारी आशा में है ।

सिंहरण—और तुम पंचनंद की अधीश्वरी बनने की आशा में ...
तब मुझे रणभूमि में प्राण देने की आज्ञा दो ।

अलका—(हँसती हुई)—चिढ़ गये ।

सिंहरण—यह भी कोई हँसी है ।

अलका—बंदी ! जाओ सो रहो, मैं आज्ञा देती हूँ ।

देश-प्रेम में सराबोर यह सुन्दर वीर बालिका सिंहरण की
की आवश्यकता से अधिक उपयुक्त जीवन-सहचरी है ।

‘सुन्दरियों की रानी’ कला-मर्मज्ञा सुवासिनी शकटार की
कन्या है और राज्ञस की अनुरक्ता । वह बौद्धमत की अनुयायिनी
है । राज्ञस के प्रति अपनी अनुरक्ति की दृढ़ता और अस्थिरता
दोनों का परिचय उसने अपने जीवन में दिया है । नंद के यह
कहने पर कि राज्ञस उमका प्रणयी होकर पृथ्वी पर नहीं जी
सकता सुवासिनी का यह दृढ़ उत्तर कि तब वह उसे खोजने
स्वर्ग जायगी, हमारे हृदय में उसके प्रति जैसे श्रद्धा उत्पन्न
करता है उसी प्रकार चाणक्य और राज्ञस की तुलना में चाणक्य
की ओर उसका मुड़ना हमें एक प्रकार की विरक्ति-भावना से भर
जाता है । यह सत्य है कि चाणक्य से उसका बाल्यकाल का
परिचय था, पर जब एक व्यक्ति उसके जीवन में पूर्णरूप से
आगया था तब उसे हृदय से निकाल फेंकना कुछ अन्वाभाविक
लगता है । किसी व्यक्ति को स्वीकार करने से पहिले सोच लेना
चाहिये । पर स्वीकार करते समय तो हम उसकी दुर्बलताओं
और अभावों के साथ उसे ग्रहण करते हैं । चाणक्य ने उसे
सँभाल लिया नहीं तो वह राज्ञस को छोड़ बैठती । अच्छा यह

होना कि लेखक चाणक्य और सुवासिनी के हृदय में एक टीस उठा देता और बस ! चाणक्य के प्रति संयत अंतर्द्वन्द्व राजस के प्रति अंतर्द्वन्द्व से अधिक मार्मिक होता । अंत में यूनानियों के हाथ से राजस की आत्मा का उद्धार कर सुवासिनी फिर एक बार हमारी प्रशंसा का पात्र बनती है ।

सिंहरण की सहचरी और राजस की प्रेमपात्री के अतिरिक्त नाटक में जो स्त्री पात्र हैं उनका जीवन और मन चन्द्रगुप्त से गुम्फित है । चन्द्रगुप्त और उन्हें लेकर 'यदि एक अनार और सौ बीमार' की कहावत शब्दशः चरितार्थ नहीं होती तो एक अनार और तीन बीमार की तो होती है । कल्याणी चन्द्रगुप्त को चाहती है, मालविका उसे प्रेम करती है और कार्नेलिया उस पर आसक्त है । किसी भी कहानी के लिये यह एक जटिल समस्या हो सकती थी और इसे उठाकर सुलभाने में लेखक की प्रतिभा परखी जा सकती थी । पर 'प्रसाद' जी ने इसे सरलता से सुलभा दिया है—सुलभा क्या गुत्थी को काट दिया है । कल्याणी आत्मघात कर लेती है और मालविका की चाणक्य हत्या करा देता है, अतः कार्नेलिया का मार्ग स्वच्छ हो जाता है । चाणक्य के समान 'प्रसाद' जी ने इन दो हत्याओं के उपरान्त संतोष के साथ कार्नेलिया से कहा होगा, "कार्नेलिया ! आज तुम निष्कण्टक हुई" । द्विजेन्द्र याबू ने भी अपने चन्द्रगुप्त नाटक में सम्राट् को दो प्रणयिनी रखी हैं—सिल्यूकस की कन्या हैलन और वनवालिका छाया, पर उन्होंने किसी की भी मृत्यु न कराकर बड़े मार्मिक कौशल से नाटक का अंत किया है ।

कल्याणी के हृदय में केवल तीन भावनाएँ काम करती हैं—चन्द्रगुप्त के प्रति आकर्षण, सर्वेश्वर के प्रति प्रतिशोध-भावना

और पिता के प्रति अगाध-प्रेम । पराजय के समय सहायता द्वारा पर्वतेश्वर को नीचा दिखाने के लिये वह सिकन्दर-पोरस युद्ध में सम्मिलित होने जाती है पर कृतकार्य नहीं होती । वहाँ जाने में उसका एक उद्देश्य चन्द्रगुप्त से मिलन भी था । चन्द्रगुप्त के तक्षशिला से लोटते समय सब से प्रथम कल्याणी के हृदय का आकर्षण प्रकट होता है । धृष्ट पर्वतेश्वर का वध करते हुये पिता के विरोधी के प्रेम को कुचलना और प्रेम की प्यास में तड़पकर मर जाना कल्याणी के हृदय का मर्मस्पर्शी अंतर्द्वन्द्व है । ऐसे अंतर्द्वन्द्व का परिचय और भी प्रभावशाली और सूक्ष्म रूप में प्रसाद जी ने 'आकाश दीप' कहानी की 'वम्पा' के चरित्र में भर दिया है ।

मालविका सरलता और कोमलता की स्वर्गीय प्रतिमा है । चंद्रगुप्त को प्रेम करती है, पर उन भाव का आभास तक उसे नहीं देती । वह कभी कुछ पूछ लेता है, उसके लिये किसी आदर-सूचक शब्द का प्रयोग कर देता है और गान सुनाने की उससे अनुनय करने लगता है तो मालविका गद्गद् हो जाती है और इसी को अपना बहुत बड़ा सौभाग्य समझती है । एक बार मालविका ने कहा था, "स्नेह से हृदय चिकना हो जाता है, परंतु बिछलने का भय भी रहता है ।" बिछलन का भय ही नहीं, मरण का मूल्य भी कभी कभी उसके लिये चुकाना पड़ता है विशेष रूप से ऐसी स्थिति में जैसी स्थिति में मालविका थी और ऐसी भोली बालिका को जैसी भोली मालविका थी और ऐसी संयत प्रेमिका को जैसी संयत प्रेमिका मालविका थी । उसकी हत्या बहुत देर तक पाठको के हृदय को बहुत विचुम्ब और व्याकुल करती है ।

सिल्यूकस की कन्या कार्नेलिया का शरीर यूनान का है, हृदय भारत का । वह भारतीय सङ्गीत, भारतीय काव्य, भारतीय

दर्शन और भारतीय संस्कृति को इस ममता से अपनाती है, भारत-भूमि के प्रति अपना स्नेह इस आविर्भाव के साथ उड़ेलती है कि विधाता ने उसे यूनान में जन्म देकर भूल की है, यही कहना पड़ता है। चन्द्रगुप्त की प्रेमिकाओं में वही सफल प्रेमिका है। उसका शरीर सुन्दर है, हृदय सात्विक है और चरित्र उदार है। भारत-भूमि को वह रक्त-रञ्जित नहीं देखना चाहती इसमें उसके हृदय की कोमलता और चन्द्रगुप्त की हितकामना दोनों निहित हैं। सिल्यूकस की महत्त्वाकांक्षा को वह इसी से दबाती रहती है। उसे वह कभी उत्साहित नहीं करती। आत्म-सम्मान की भावना भी उसमें प्रचल है। कार्नेलिया के हृदय में भी एक बार इस भावना की प्रेम से टक्कर होती है, “चिन्ता नहीं, ग्रीक-बालिका भी प्राण देना जानती है। आत्म-सम्मान—ग्रीस का आत्म-सम्मान जिण !” (हुरी निकालती है) - पर उसी क्षण मन रोता है, “तो अन्तिम समय एक बार नाम लेने में कोई अपराध है ?” चन्द्रगुप्त को प्राप्त करके कार्नी का प्रथम गान मानो सार्थक हो गया।

अरुण यह मधुमय देश हमारा

जहाँ पहुँच अनजान चित्त को मिलता एक सहारा।

‘प्रसाद’ ने जब ‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ का प्रणयन किया उससे पहिले दो प्रसिद्ध नाटक चाणक्य के चरित्र को लेकर हिन्दी में थे—एक विशाखदत्त का ‘मुद्राराक्षस’ नाटक जिसका अनुवाद भारतेन्दु ने किया और दूसरा द्विजेन्द्रलाल राय का चन्द्रगुप्त मौरिक नाटक जिसका अनुवाद भी हिन्दी में हुआ। मुद्राराक्षस केवल राजनीतिक नाटक है। प्रसाद के नाटक की वह समता नहीं कर सकता। पर हिन्दी के कुछ आलोचकों ने ‘प्रसाद’ की प्रतिभा से अत्यधिक आतङ्कित होने के कारण राय के नाटक को

और पिता के प्रति अगाध-प्रेम । पराजय के समय सहायता द्वारा पर्वतेश्वर को नीचा दिखाने के लिये वह सिकन्दर-पोरस युद्ध में सम्मिलित होने जाती है पर कृतकार्य नहीं होती । वहाँ जाने में उसका एक उद्देश्य चन्द्रगुप्त से मिलन भी था । चन्द्रगुप्त के तक्षशिला से लोटते समय सब से प्रथम कल्याणी के हृदय का आकर्षण प्रकट होता है । धृष्ट पर्वतेश्वर का वध करते हुये पिता के विरोधी के प्रेम को कुचलना और प्रेम की प्यास में तड़पकर मर जाना कल्याणी के हृदय का मर्मस्पर्शी अंतर्द्वन्द्व है । ऐसे अंतर्द्वन्द्व का परिचय और भी प्रभावशाली और सूक्ष्म रूप में प्रसाद जी ने 'आकाशदीप' कहानी की 'वम्पा' के चरित्र में भर दिया है ।

मालविका सरलता और कोमलता की स्वर्णीय प्रतिमा है । चंद्रगुप्त को प्रेम करती है, पर उस भाव का आभास तक उसे नहीं देती । वह कभी कुछ पूछ लेता है, उसके लिये किसी आदर-सूचक शब्द का प्रयोग कर देता है और गान सुनाने की उससे अनुनय करने लगता है तो मालविका गद्गद् हो जाती है और इसी को अपना बहुत बड़ा सौभाग्य समझती है । एक बार मालविका ने कहा था, "स्नेह से हृदय चिकना हो जाता है, परंतु विछलने का भय भी रहता है ।" विछलन का भय ही नहीं, मरण का मूल्य भी कभी कभी उसके लिये चुकाना पड़ता है विशेष रूप से ऐसी स्थिति में जैसी स्थिति में मालविका थी और ऐसी भोली बालिका को जैसी भोली मालविका थी और ऐसी संयत प्रेमिका को जैसी संयत प्रेमिका मालविका थी । उसकी हत्या बहुत देर तक पाठको के हृदय को बहुत विचुब्ध और व्याकुल करती है ।

सिल्यूकस की कन्या कार्नेलिया का शरीर यूनान का है, हृदय भारत का । वह भारतीय सङ्गीत, भारतीय काव्य, भारतीय

दर्शन और भारतीय संस्कृति को इस ममता से अपनाती है, भारत-भूमि के प्रति अपना स्नेह इस आवेग के साथ उडेलती है कि विधाता ने उसे यूनान में जन्म देकर भूल की है, यही कहना पड़ता है। चन्द्रगुप्त की प्रेमिकाओं में वही सफल प्रेमिका है। उसका शरीर सुन्दर है, हृदय सात्विक है और चरित्र उदार है। भारत-भूमि को वह रक्त-रक्षित नहीं देखना चाहती इसमें उसके हृदय की कोमलता और चन्द्रगुप्त की हितकामना दोनों निहित हैं। सिल्यूकस की महत्त्वाकांक्षा को वह इसी से दबाती रहती है। उसे वह कभी उत्साहित नहीं करती। आत्म-सम्मान की भावना भी उसमें प्रबल है। कार्नेलिया के हृदय में भी एक बार इस भावना की प्रेम से टक्कर होती है, “चिन्ता नहीं, प्रीति-वालि का भी प्राण देना जानती है। आत्म-सम्मान—ग्रीस का आत्म-सम्मान जिण !” (छुरी निकालती है) - पर उसी क्षण मन रोता है, “तो अन्तिम समय एक बार नाम लेने में कोई अपराध है ?” चन्द्रगुप्त को प्राप्त करके कानी का प्रथम गान मानो सार्थक हो गया।

अरुण यह मधुमय देश हमारा

जहाँ पहुँच अनजान क्षितिज को मिलता एक सहारा।

‘प्रसाद’ ने जब ‘चन्द्रगुप्त मौर्य’ का प्रणयन किया उससे पहिले दो प्रसिद्ध नाटक चाणक्य के चरित्र को लेकर हिन्दी में थे—एक विशाखदत्त का ‘मुद्राराक्षस’ नाटक जिसका अनुवाद भारतेन्दु ने किया और दूसरा द्विजेन्द्रलाल राय का चन्द्रगुप्त मौलिक नाटक जिसका अनुवाद भी हिन्दी में हुआ। मुद्राराक्षस केवल राजनीतिक नाटक है। प्रसाद के नाटक की वह समता नहीं कर सकता। पर हिन्दी के कुछ आलोचकों ने ‘प्रसाद’ की प्रतिभा से अत्यधिक आतङ्कित होने के कारण राय के नाटक को

भी तुच्छ सिद्ध करने का प्रयत्न किया है जो न्यायसङ्गत नहीं है । कोई माने अथवा न माने, पर सच बात यह है कि 'प्रसाद' जी ने विशाखदत्त और डी. एल. राय दोनों से पूरा-पूरा लाभ उठाया है, मुद्राराक्षस से तो कम पर राय महोदय के नाटक से अत्यधिक । शकटार के बन्दी होने और उसके साथ पुत्रों के प्राण-विसर्जन तथा पर्वतक को चन्द्रगुप्त की सहायता के लिए लोभ देकर मगध में लाने की कथा का सङ्केत चाहे भारतेन्दु की 'पूर्व-कथा' से न मिलकर किसी अन्य स्थल से मिला हो, पर मुद्रा और जाली पत्र द्वारा राक्षस का आनिष्ट-चिन्तन मुद्राराक्षस की प्रमुख घटना है जिसका प्रयोग 'प्रसाद' के नाटक में भी है । सँपेरा बनने का भाव भी मुद्राराक्षस नाटक से लिया गया है । द्विजेन्द्र बाबू के नाटक को पढ़ने के उपरान्त यदि 'प्रसाद' का नाटक पढ़ें तो बहुत-सी छोटी मोटी बातें ताँजा होती जाती हैं । इतर जाति को अवहेलना राय का चाणक्य भी नहीं सहन कर सकता और जिस प्रकार नन्द के सभासदों को वह कुत्तों के दल के नाम से पुकारता है उसी प्रकार 'प्रसाद' का चाणक्य भी प्रतिहार को कुत्ता कहता है । सिहरण राय के चन्द्रकेतु का रूपान्तर है और चन्द्रगुप्त से रूठ जाने पर भी दोनों नाटकों में यह पात्र ग्रीकों के आक्रमण के समय विना बुलाये अकस्मात् चन्द्रगुप्त को सहायता को पहुँच जाता है । 'प्रसाद' का फिलिपस राय के पेरटोगोनस का प्रतिरूप है—एक उद्धत अशिष्ट सैनिक, सिल्यूकस की कन्या को स्पर्श करके अप्रसन्न करनेवाला, प्रणय में चन्द्रगुप्त का प्रतिद्वन्द्वी—पर राय ने पेरटी के चरित्र का जो मार्मिक विकास दिखाया है उसकी छाया भी 'प्रसाद' के फिलिपस में नहीं । प्रसाद की कार्नेलिया ने अपने पिता की मखौल उड़ाना भी राय को हेलन से सीखा है । सिल्यूकस कुछ

विद्वान् न था। उसके विचार से पढ़ने से मौलिकता नष्ट होती है। सैनिकों को अध्ययन से अधिक रुचि भी नहीं होती। इसी से राय के नाटक में बात का महात्म्य बढ़ाने के लिये अपनी बात के साथ वह कभी 'पेरिप्लेनिस' और कभी 'सफोल्लिस' का नाम जोड़ देता है जिससे वह अपनी विदुषी कन्या द्वारा पकड़ा जाता है और परिहास का कारण बनता है। कार्नेलिया उसकी असफल नकल है। वह हास्य उत्पन्न करने में असमर्थ सिद्ध होती है। राय के कात्यायन का स्थान राज्ञस लेता है। वह भी सिल्यूकस को भड़काता है और हैलन जिम् प्रकार उसकी प्रवृत्ति को पहचान कर उसे राजद्रोही, देशद्रोही और धर्मद्रोही कहती है, उसी प्रकार प्रसाद की कार्नी भी राज्ञस को 'देशद्रोही' कह लेती है। अपने कुर कम पर चाणक्य के पश्चाताप की वाणी दोनों नाटकों में बहुत कुछ एक-सी है और भारत-भूमि के सुखद सौन्दर्य का वर्णन भी एक ही हृदय ने लिखा है। जिन्होंने राय के वङ्गला नाटक को नहीं पढ़ा है वे 'प्रसाद' के नाट्य-कला-कौशल पर एक स्थान पर बहुत मुग्न होंगे। प्रथम अङ्क के विलकुल अन्त में 'चन्द्रगुप्त आश्चर्य से कार्नेलिया को देखने लगता है।' यहाँ एक शब्द भी न कहलाकर नाटककार ने आकर्षण को जन्म दिया। पर इस कौशल (art) का प्रयोग भी राय के चन्द्रगुप्त नाटक में दुश्चा है। निदाघ से समुज्ज्वल संध्या-लोक में सिन्धुनद-तट पर हैलन को सर्व प्रथम हम सिल्यूकस के पार्श्व में मान भाव से उपस्थित पाते हैं जहाँ सूर्य की राशमयों उसके मुख पर फिलल कर सूर्य उज्ज्वल हो रही है। थोड़ी देर में वहाँ उसने सिकन्दर के सनत युवक चन्द्रगुप्त के कठोर चार से पेरटोगोनस की तलवार गिरती देखी। यद्यपि नाटककार ने उनसे कुछ कहलाया नहीं है और न उनके किसी हाव का संकेत

किया है, परन्तु हम विश्वासपूर्वक कह सकते हैं कि वह चंद्रगुप्त की वीरता, निर्भीकता एवं सरल सत्यता पर चकित हुई होगी क्योंकि आगे चलकर एकान्त में वह सिन्धुनद तीर के गरिमामय सूर्यास्त का स्मरण कर विकल हो जाती है। इतना लिखने का तात्पर्य यह नहीं है कि 'चन्द्रगुप्त मौर्य' लिखते समय 'प्रसाद' जी राय महोदय के सामने पट्टी लेकर बैठ गये थे, पर छोटी-छोटी बातों के लिए किसी व्यक्ति के नाम पर 'प्रतिभा' 'प्रातिभा' की रट लगाना हास्यास्पद है।

चन्द्रगुप्त नाटक का कथानक अभिनय की दृष्टि से बहुत लम्बा है। आधे से भी अधिक पृष्ठों में सिकन्दर का बखेड़ा है। नाटक में चार अङ्क हैं और तीसरे अङ्क के मध्य में वह विदा होता है। चन्द्रगुप्त में जितना कथानक है वह दो नाटकों के लिए पर्याप्त है। द्विजेन्द्रलालराय ने इस सम्बन्ध में संयम से काम लिया है। फिर भी कथानक में कहीं शिथिलता नहीं है। नन्द का वध इस नाटक की तीव्रतम (intense) घटना है, क्योंकि चन्द्रगुप्त का राज्य-स्थापन ही इस नाटक का मुख्य उद्देश्य है जिसकी भूमिका यद्यपि कुछ पहिले से बँधती है पर समारम्भ राज्यारोहण से ही होता है। सिकन्दर के झमेले में उस घटना तक पहुँचने में आवश्यकता से अधिक देर लगती है। इस दृष्टि से इस नाटक में सिकन्दर का आक्रमण और चन्द्रगुप्त का पञ्जाव में रुकना, चुनी हुई दो-चार नाटकीय घटनाओं के दृश्य उपस्थित न कर जीवन-गाथा (Autobiography) के अध्याय से खोलते हैं जो नाटक की सीमित भूमि के लिए अनावश्यक हैं। कहीं-कहीं काल और स्थान सम्बन्धी दोष भी बड़े विकृतरूप में आया है। चतुर्थ अङ्क के पाँचवें दृश्य में चाणक्य चन्द्रगुप्त से अप्रसन्न होकर चला जाता है और आगे के दृश्य में, ही वह

सिन्धु तट पर कात्यायन के साथ बातचीत करता दिखाया गया है। इतनी जल्दी पाटलीपुत्र से सिन्धु तट पर चाणक्य उछलकर कैसे पहुँच गया? विपत्तिग्रस्त प्राणी के त्राण के लिए सहायक को तुरन्त ही अस्वाभाविक रूप से पहुँचाना इस नाटक में भी बना हुआ है। सिंहहरण सिल्यूकस की छीना-झपटी से अलका को, चन्द्रगुप्त फिलिपस की धृष्टता से कार्नेलिया को और राजस नन्द के अत्याचार से सुवासिनी को—तात्पर्य यह है कि प्रत्येक प्रेमी अपनी प्रेमिका को बचाने के लिए कहीं न कहीं से क्रोध ही पड़ता है। भाषा में सरलता अवश्य आ गई है। केवल भावावेश में ही भाषा संस्कृतगर्भित निकली है, पर व्याकरण की भूलें रह गई हैं जैसे 'कहीं ठोकर मार दिया' और कहीं "इसके स्वतंत्रता की आवश्यकता।" कल्याणी और मालविका को तो उन्होंने इस लिये मार डाला है कि वे उन्हें जीवित रखना नहीं जानते थे।

'चन्द्रगुप्त' यूनान और भारत की बुद्धि और शस्त्र-परीक्षा का उज्ज्वल सम्मिश्रण है। जैसा कार्नेलिया ने कहा है 'यह अरम्भ और चाणक्य की चोट है, सिकन्दर और चन्द्रगुप्त जिनके अन्तर्गत हैं।' विजयी होते हैं चाणक्य और चन्द्रगुप्त अर्थात् भारत। इस नाटक का सबसे प्रमुख स्वर है 'राष्ट्रीयता' जो हमारे भूतकाल का गौरव वर्तमान का स्वप्न और भविष्य का गर्व है। चन्द्रगुप्त नाटक 'प्रसाद' के अन्य नाटकों की अपेक्षा नाटक शब्द के अधिक निकट है। वह कोरा साहित्यिक नहीं है। ऐतिहासिकता की रक्षा तो इसमें अत्यन्त विदग्ध कोशल से हुई है। राजनीति भी कोरी राजनीति, सूखी राजनीति नहीं है। प्रेम की धारा अन्ततः लहरों से इस बालुका-राशि को सन्तुष्ट कर रही है। 'प्रसाद' जो अपनी भुजाओं में यदि अधिक सामग्री को नमेटने का प्रयत्न न करते तो 'चन्द्रगुप्त' की गणना अत्यन्त सफल नाटकों में होती।

सेवासदन

एक परिवार में नारी का माता, पत्नी, बहिन और पुत्री का स्वरूप कैसा वरदान-सा, कैसा मधुर, कैसा पावन और कैसा ममता-भरा है ! घर से बाहर समाज-सेविका और लोक-सेविका का स्वरूप भी अत्यन्त श्रद्धास्पद है । नारी के आफ़िस में बैठने पर भी तर्क तो नहीं किया जा सकता । बाहर और घर को जोड़ने वाला, नारी का सेवा-सम्बन्ध—महतारानी, कहारिन, नाइन, मनिहारिन, मालिन, पनिहारिन के रूप में—हमारी अनेक असुविधाओं और उनके जीवन की दैनिक आवश्यकताओं की पूर्ति करने वाला है । पर नारी के वेश्या रूप पर जैसे नारी शब्द सङ्कोच के कारण अपने ही में समा जाना चाहता है । हाट में न जाने क्या-क्या बिकता है कौन गिना सकता है ? भविष्य में मनुष्य की नवीन-नवीन आवश्यकताओं के अनुरूप नवीन-नवीन वस्तुओं का निर्माण होगा । वे हाट में आवेंगी । पर हाट में शरीर बिकता है, यौवन बिकता है, रूप बिकता है यह अत्यन्त प्राचीन काल से विश्व की सभ्यता के लिए कितने बड़े कलङ्क की बात है ? नारी पर किये गये समाज के अनेक अत्याचारों में से यह एक शान्त भीषण अत्याचार है । क्षणस्थायी रूप की चमक विलीन होने पर वेश्याओं के जीवन में जो दयनीय परिस्थिति आती है, वह किसी भी बड़े नगर में देखी जा सकती है । काशी में इसकी भाँकी विश्वनाथ के मन्दिर के आसपास—महादेव भगवान् शिव के कल्याणकारी निवास-स्थान की परिधि में, अथवा पतित-पावनी पुण्य-सलिला भागीरथी के दशाश्वमेध घाट पर यौवन का खण्डहर लिए हुए वृद्धा भिखारिनियों के जमघट में भाँकने से मिल सकती है । प्रेमचन्दजी की आँखों से यह दृश्य कैसे छिप

सकता था ? भारतीय समाज की दुर्बलताओं को अत्यन्त सफाई से लिपिबद्ध करने वाली लेखनी इसे अंकित किये बिना कैसे शान्त रह सकती थी ? 'सेवासदन' वेश्यावृत्ति का विश्लेषण करने वाला एक सामाजिक समस्या उपन्यास है ।

वेश्या, वेश्या क्यों बनती है यह सेवासदन की नायिका सुमन का देखने से जाना जा सकता है । किसी कुप्रथा के प्रचलन में समाज की अनेक कुप्रथाएँ सहायक होती हैं । हिन्दुओं में दहेज की प्रथा भी एक ऐसी घातक प्रथा है । दारोगा कृष्णचन्द्र को अपनी पुत्री सुमन के विवाह के लिए दहेज की राजसी प्रथा का मुँह भरना आवश्यक होता है । बट्ट रिश्वत लेता है और जेल जाता है । सुमन का अच्छे घर विवाह नहीं हो पाता, और दुर्भाग्य से दम्पति के स्वभाव कहीं मेल नहीं खाते—दोनों ३६ के अङ्ग जैसे । सुमन में अपव्यय की प्रवृत्ति थी, गजाधर दरिद्र था और कृपण भी; सुमन हँसमुख थी, गजाधर शङ्काशील; सुमन स्वभाव से गर्विणी थी, गजाधर उजड़ू और लापरवाह । दोनों में कलह प्रारम्भ हुआ और दाम्पत्य जीवन विषम हो गया ।

विषमता के विष को तीखा करने में—सुमन के पतन में—बाह्य परिस्थितियों के प्रभाव का बहुत बड़ा हाथ है । उनके मस्तिष्क पर इतने आघात हुए हैं कि वह चूर्ण हो गया है और उसे बहा ले गया है । सुमन के घर के सामने एक वेश्या रहती थी । नाम था भोली । पहिले वह वेश्याओं को बहुत बुरा समझती थी । एक रात भोली एक धार्मिक उत्सव मनाती है । उनमें उसका पति भी सम्मिलित होता है और उसके मुँह से ही वह सुनती है कि यहाँ जाने में नगर के बड़े-बड़े प्रतिष्ठित लोग मद्योप का अनुभव नहीं करते । यह उनकी घृणा-भावना पर पहिला लोधा

आधात है। पर जब सुमन भोली के यहाँ आती जाती और मेल बढ़ाती है तो गजाधर अप्रसन्न और रुष्ट होता हुआ उसे वगवश वहाँ जाने से रोकता है और समझाता है कि प्रतिष्ठित व्यक्तियों से उसका तात्पर्य धनी लोगों से था और वे सभी अधार्मिक और पाखण्डी हैं। धन छोटा है, धर्म बड़ा है। सुमन की धर्म-भावना जगती है। एक दिन वह मन्दिर जाती है। वहाँ देखती है धर्मात्माओं को, उनके भगवान् को और उनके सामने नृत्य करते और उन्हें रिझाते भोली को। तब पता चलता है 'भोली के सामने केवल धन ही सिर नहीं झुकाता, धर्म भी उसका कृपाकाँक्षी है।' यह दूसरी गहरी चोट बैठती है। इसके बाद बेनिया बाग की बेञ्च वाली घटना पर सुमन फिर एक बार अपनी दरिद्रता के कारण अपमानित होकर भोली के सामने तुच्छ सिद्ध होती है। वहाँ पद्मसिंह शर्मा उसका त्राण करते हैं। उनकी गाड़ी में बैठकर घर तक आती है और आँसू पोंछने के लिए बड़े गर्व से भोली से आँखें मिलाती है। पर इन पद्मसिंह शर्मा के यहाँ भी जब भोली का मुजरा होता है तब तो वहाँ की उत्सुक विलासी आँखों को देखकर वह चकित हो जाती है। इस ठेस का सँभालना उसे कठिन पड़ता है। वहाँ से लौटती है तो गजाधर के रूखे व्यवहार का सामना करना पड़ता है। वह अविवेकी उसे घर से निकाल देता है। पद्मसिंह की शरण में उसे कुछ सान्त्वना मिल सकती थी, पर लोकनिन्दा के भय से वहाँ भी उसे स्थायी आश्रय नहीं मिलता। विवश होकर—अनुभव का, धर्म का, धन का, सज्जनता का, अविवेक का, लोक-निन्दा का धक्का खाकर—वह भोली के चंगुल में फँस जाती है। सुन्दरी वह थी ही, वाक्-पटु वह थी ही, सङ्गीत-प्रेमिका वह थी ही, रसज्ञा वह थी ही, रूप-प्रदर्शन की दुर्बलता और सुख-भोग की अबाध आकाँक्षा उसमें थी ही।

इस प्रकार कुछ अपनी दुर्बलता और अनुभव हीनता ने, कुछ उसके पति के अविवेक ने और सबसे अधिक परिस्थितियों के भँवर ने उसकी लज्जा की नौका को डुबा दिया। गृहिणी वेश्या बन गई।

पर प्रेमचन्दजी के सामने बहुत बड़ा प्रश्न यह था कि इनका सुधार कैसे हो सकता है ? इसके लिए उन्होंने कई प्रस्ताव रखे हैं। सबसे सरल उपाय है वेश्या-गामियों को समझाना। इसके लिए उन्होंने उपदेश-वृत्ति से काम लिया है। और वेश्याओं को समाज के स्वास्थ्य को बिगाड़ने वाली, अनेक भयङ्कर अपराधों की जननी और दाम्पत्य-जीवन के मधुर सम्बन्ध में विष घोलने वाली काली नागिन बतलाया है; पर देखते हैं कि केवल इससे काम नहीं चलने का। दूसरा उपाय है वेश्याओं को सार्वजनिक स्थानों से हटाना और उत्सवों में उन्हें सम्मिलित न होने देना। इस उपचार की प्रभावशक्ति में उनका गहरा विश्वास था और वे समझते थे कि इस उपाय से चाहे इस प्रथा का समूल नाश न हो, पर ऐसी दशा में बहुत कम और अत्यन्त निर्लज्ज लोग ही नगर से दूर एकान्त स्थानों में जा सकेंगे। म्यूनिस्पर्सेप्टी के हिन्दू मुसलमान मेम्बरों की पृथक्-पृथक् गर्म बदन इसी प्रस्ताव को लेकर होती है। मनुष्य का स्वार्थ इतना प्रबल है कि वह उसके लिए सब कुछ करने को तत्पर रहता है। मेम्बरों में से इस प्रस्ताव को कोई राजनीतिक रङ्ग देता है, कोई आर्थिक और कोई धार्मिक। कोई निर्लज्ज इस प्रथा को मकान में नाली के समान सामाजिक अनिवार्यता बतलाता है, कोई रसिक वेश्याओं को सङ्गीत-कला की संरक्षिका समझता है और सौन्दर्योपामकों की तो न हिंदुओं में कमी है और न मुसलमानों में। परिणाम यह होना है कि प्रस्ताव यहाँ का वहीं रह जाता है। आगे चलकर जब प्रस्ताव

पास होता है तो तरमीम (amendment) के साथ जिसका पास होना न होना बराबर है। तीसरा उपाय है वेश्याओं को इस नारकीय जीवन से मुक्त करने के लिए आर्थिक सहायता करना और उन्हें सदाचरण की शिक्षा देना। पर सुमन के सम्बन्ध में वे देख चुके हैं कि ऐसे कामों के लिये धन जुटाना बड़ा कठिन कर्म है। याद सुमन जैसी किसी वेश्या के लिये किसी व्यक्ति की उदारता पिघल भी गई तो और सभी का निस्तार कैसे होगा ? चौथा उपाय है वेश्याओं को विधवाश्रम में स्थान देना और उन्हें शिल्प की शिक्षा देकर जीवकोपार्जन के योग्य बनाना। पर वेश्याओं के आश्रम में आने पर रूप की चाट में अनेक बहानों से विषय-लोलुपों के एकत्र होने की पूरी आशङ्का है। नियन्त्रण रखना कठिन है। और अन्य दुखियाएँ जो आश्रम में रहती हैं वे उनके साथ रहना कभी पसन्द न करेंगी। परिणाम यह होगा कि विधवाश्रम अथवा अनाथाश्रम कुछ दिनों में व्यवस्थित वेश्यालय बन जायेंगे। अन्त में प्रेमचन्द जी ने वेश्याओं को नगर से दूर रखने में ही कल्याण समझा है। इसी से उपन्यास के अन्तिम पृष्ठों में वेश्याओं में सद्बृत्ति जाग्रत कर, दालमडी को खाली कराकर अलईपुर को बसा दिया है और सेवासदन की स्थापना करदी है।

यह 'सेवासदन' का ढाँचा है जिसके भीतर सुधारवृत्ति को लक्ष्य करके शुक्लजी ने प्रेमचन्द्रजी को प्रचारक (Propagandist) कहा। सेवासदन में समाज के एक गलित अङ्ग का उपचार है और फिर प्रेमचन्द्रजी थे बहुत बड़े आदर्शवादी। ऐसी दशा में प्रचार-भावना को दवाना कठिन ही है। इतना होने पर भी इस ढाँचे में प्रेमचन्द्रजी का अपना रङ्ग है। उपन्यास को पढ़कर कोई नहीं कह सकता कि इसके पात्र ऊपर से जोड़े हुए या ठूँसे हुए लगते हैं। सुमन के चरित्र का विकास बहुत स्वा-

भाविक ढङ्ग से हुआ है और उसके चरित्र का उत्थान - पतन ही इस उपन्यास का शृंगार है ।

सुमन 'सेवासदन' की प्राण है । कृष्णचन्द्र और गङ्गाजली उनके माता-पिता हैं, जान्ही और उमानाथ उनके मामी - मामा, गजाधर उसका पति है, मदनसिंह का पुत्र सदन उसका प्रेमी, शांता उसकी बहिन है, विठ्ठलदास उनके उद्धारकर्ता, पद्मसिंह उनके पतन में अप्रत्यक्ष रूप से सहायक हैं, मोली प्रत्यक्ष रूप से । नाट्यार्थ यह कि सेवासदन का प्रत्येक पात्र किसी न किसी प्रकार सुमन से सम्बन्धित है ।

सुमन के सम्बन्ध में उपन्यासकार ने प्रारम्भ में ही कहा है कि वह 'सुन्दर, चञ्चल और अभिमानिनी' थी । सुन्दरता और चञ्चलता ने उसे वेश्या बनाया । अभिमान का भी इस पतन में हाथ था । अभिमान पतन का स्नेही है । उसके हृदय का यह अभिमान कि वह सुख से पली है दुःख में क्यों रहे ? पद्मसिंह के यहाँ से देर में लौटने पर गजाधर की अप्रसन्नता को न मन्ने वाला यह अभिमान कि क्या वही उसका अन्नदाता है, जहाँ मजूरी करेनी वहीं पेट पाल लेगी और घर से निकलने पर यह अभिमान कि सिर पर चाहे जो पड़े वह घर लौट कर न जायगी उसे पतन की ओर लेजाता है ।

मानसिक घृत्तियों के सूक्ष्म विश्लेषण और उनके उत्थान-पतन के स्पष्ट चित्र अङ्कित करने में ही प्रेमचन्दजी की उपन्यास-कला की शक्ति निहित है । सुमन के पतन में अनी दिया चुके हैं कि किन्नी आकस्मिक झटके से नहीं, मौजूद की घटना, मन्दिर की घटना, बेनिया-घाघ की घटना, पद्मसिंह के घर मजूरी की

घटना, पति के रूखे व्यवहार की घटना, पद्मसिंह के यहाँ आश्रय न मिलने की घटना और भोली के घर में पहुँचने की घटना अर्थात् सात घटनाओं के प्रहार के उपरान्त सुमन का मन वेश्या का मन बना है। जैसे पर्वत की चोटी पर खड़े होने वाले किसी प्राणी को कोई धक्का दे और ढलकाऊ चट्टानों पर लुङ्कता हुआ वह जहाँ संभलने का प्रयत्न करे वहीं पीछे से धक्का मिले तो कहाँ तक संभल पावेगा ? इसी प्रकार उसकी मानसिक वृत्तियों का जो उत्थान हुआ है वह भी धीरे धीरे। विट्ठलदास पहिले उसे समझाने जाते हैं तो उन्हें आड़े हाथों लेती है। फिर दालमण्डी छोड़ती है। पहिले लेखक उसके वेश में परिवर्तन दिखलाता है। फिर उसे सेवा में लीन करता है। बीच में वह आत्म-हत्या की बात सोचती है, पर गजानंद की प्रेरणा से जीवित रहती है। फिर धार्मिक ग्रन्थों के अध्ययन, देवोपासना और स्नान आदि से वृत्तियों को शान्त और हृदय को उज्ज्वल करती है। तब कहीं प्रेमचंदजी उसे सेवा-सदन की संचालिका के रूप में प्रतिष्ठित करते हैं। जिसे इतने ऊँचे से ढकेला था, उसे उतनी ऊँचाई पर बिठाने के लिए सेवा के सोपानों पर धीरे धीरे चढ़ाते हैं। 'सेवासदन' सेवा द्वारा पाप का प्रायश्चित है।

सदन आधुनिक ज़मींदारों के लड़कों के गुण-अवगुणों का प्रतिनिधि है—बलिष्ठ, रूपवान, मन्दबुद्धि, उदण्ड। गाँव से नगर में आया है अतः वहाँ की हवा लगते ही फेशनेबुल और असंयमी बन जाता है। सुमन और शान्ता दोनों बहिनों से उसका सम्बन्ध रहा है—शान्ता से पति का सुमन से प्रेमी का। सुमन के प्रति उसे आकर्षण होता है—यौवन की उद्दाम वासना ही उसमें प्रमुख है। उसे प्रसन्न करने के लिए पिता से रुपये मँगवाकर वह साड़ी भेंट करता है और घुराकर सुभद्रा के कङ्कन दे आता

है। सुमन अपने संयम से उसके दुस्साह को रोकती रहती है। परंपरागत सामाजिक मान्यताओं को वह नतमस्तक होकर स्वीकार करने वाला है। इसी से जिम् सुमन को वह प्यार करता है उसकी बहिन को पत्नी के रूप में ग्रहण करने में हिचकता है क्योंकि इससे उसके कुल की अप्रतिष्ठा होने की आशङ्का है। शान्ता और सुमन का सदन के हृदय में आना जाना एक दम विपरीत ढङ्ग से हुआ है। सुमन के प्रति पहिले उसे प्रेम उत्पन्न होता है फिर सहानुभूति फिर उपेक्षा। शान्ता के प्रति पहिले उपेक्षा रही है, फिर दया फिर प्रीति। यह सत्य है कि सदन में आत्म-बल भी है और उद्यम-शक्ति भी। आत्म-निर्भरता के कारण ही वह नाव के धन्वे से अपने पैरों पर खड़ा होता है। लेखक ने उसे अव्यवस्थित बुद्धि वाला चित्रित किया है और विचार-स्वातंत्र्य की होनता भी उसमें दिखाई है। प्रो० रमेश का व्याख्यान सुनकर वह निर्णय करता है कि वेश्याओं से हमारी बड़ी हानि हो रही है। अबुलक़ा का व्याख्यान सुनता है तो इस निष्कर्ष पर पहुँचता है कि इनसे हमारा बड़ा उपकार हो रहा है। एक क्षण में पवित्र विचार उसके हृदय में आते हैं, रूप देखता है तो फिर वह जाता है। दूसरे क्षण फिर आत्म-म्लानि उदित होती है और फिर लालसा उमड़ आती है। उपन्यास के अन्त में सुमन के प्रति उसकी उपेक्षा एक दम क्रूर है और संसारी प्रेम की निम्सारता घोषित करती है।

शान्ता को दुर्भाग्य ने बहुत पीसा है। शान्ता उस प्रकार की लड़कियों में से है जो अपने अपराध के कारण नहीं, दूसरों के अपराध के कारण दुःख उठाती हैं। सुमन के विवाह की चिन्ता में उसके पिता जेल चले जाते हैं, अन. पिता का आश्रय उठ जाता है। माता के साथ ननिहाल जाती है तो कर्कशा मामी के

दुर्व्यवहारों के कारण रोते ही बीतती है। इस पर भी बीमारी में दवा-दारू न होने से स्नेह की शीतल छाया, ममता की मूर्ति-माँ चल बसती है। उसकी मामी उसे फिर वाक्य वाणों से छेदती है। सदन के साथ सम्बन्ध पक्का होता है, पर यह पता चलने पर कि वह एक वेश्या की बहिन है उसके श्वसुर मदनसिंह वारात लौटा ले जाते हैं। उसके पत्र लिखने पर पद्मसिंह शर्मा उसे लेने आते हैं। वह समझती है अब सुख से रहेगी, पर विधवाश्रम में उतार दी जाती है। सदन से उसकी भेंट होती भी है, पर कुल-मर्यादा के ध्यान से सदन उसे बहुत दिनों तक ग्रहण नहीं करता। इस प्रकार शान्ता के ऊपर जीवन के प्रभात में ही दुःख का पहाड़ टूट पड़ा है। यह सब कुछ सहा है उसने अपने आत्म-बल से। इस आत्मबल का परिचय उसने दूसरे विवाह के लिए प्रस्तुत न होकर दिया है। रेल में हिन्दुओं की विवाह-प्रथा पर आक्षेप करते देख ईसाई लेडियों को जो आत्म-विश्वास से भरा हुआ उसने उत्तर दिया है उससे उसकी सतीत्व-भावना टपकती है। पर यह कहने को हमें बाध्य होना पड़ता है कि सुमन के साथ जो अन्त में उसने उपेक्षा का व्यवहार किया है वह एक दम क्रूरता का परिचायक है। सुमन के प्रयत्न से ही वह सौभाग्यशालिनी बनती है, इस बात को वह कितनी जल्दी भूल जाती है ! तीनों प्राणी एक घर में बड़े सुख से रह सकते थे। चाहे लोक-लज्जा के भय से, चाहे सुमन पर अविश्वास के कारण और चाहे सदन के आचरण पर गुप्त शङ्का के कारण उसने सुमन को निकलने पर बाध्य किया हो, पर है यह शान्ता की बहुत बड़ी कृतघ्नता, बहुत गहरी निर्ममता, और उसका बहुत ओच्छा व्यवहार। स्त्री जिसे प्रेम करती है उसके लिए तो प्राण दे सकती है, पर अन्य व्यक्तियों के प्रति उसका व्यवहार सदैव अनिश्चित

रहता है, नारी-चरित्र की यह मानसिक सङ्कीर्णता (Narrow-mindedness) क्या आश्चर्य का विषय नहीं है ?

‘सेवासदन’ सुमन, सदन और शान्ता के चरित्रों के ‘ईंट, चूना, गारे’ से निर्मित हुआ है। अन्य पात्रों में पद्मसिंह शर्मा भ्रातृप्रेमी, सङ्कोची स्वभाव के एक सज्जन व्यक्ति हैं जिनके संकल्पों में टूटता नहीं। विठ्ठलदास लगन के पक्के और सच्चे समाज-सुधारक हैं। किसी सज्जन व्यक्ति का विषम परिस्थितियाँ कहाँ तक विनाश कर सकती हैं इसके प्रत्यक्ष उदाहरण दारोगा कृष्णचंद्र हैं।

‘सेवासदन’ की भाषा ‘रावन’ और ‘गोदान’ के बीच की है। सरल होते हुए भी साहित्यिक है। प्रेमचन्दजी का यह प्रयत्न कि हिन्दुओं से वे हिन्दी और मुसलमानों से उर्दू बोलवायें एक सीमा तक स्वाभाविकता की दृष्टि से वांछनीय है, पर ‘सेवासदन’ में म्यूनिस्पाैल्टी के मुसलमान मेम्बरों की बहस में मौलवीपन आगया है। हिन्दू मेम्बर भी यद्यपि परिष्कृत और साहित्यिक हिन्दी का प्रयोग करते हैं, पर मुसलमान मेम्बर तो ऐसी उर्दू बोलते हैं जिसका पूर्ण आशय उर्दू के अच्छे जानकारों की समझ में ही आसकता है। यह ध्यान देने की बात है कि बातचीत हो रही है और बहस हो रही है। ऐसे अवसर पर मुख से भाग्य अनायास अपेक्षाकृत सरल निकलती है। लिखित भाषण भी समझाने के लिए होते हैं और इतने कठिन नहीं होते। बात यह है कि प्रेमचन्दजी उर्दू का परित्याग कर हिन्दी के क्षेत्र में उतरे थे। मुसलमानों और उर्दू के प्रेमी हिन्दुओं ने तो उनकी कलम की करामात देखी थी, पर हिन्दी-सेवी इस सौभाग्य से वञ्चित थे। उन्हें यह जानने का अवसर नहीं प्राप्त हुआ था कि मुन्शीजी उर्दू कैसी लिखते होंगे ? हिन्दू होने से मुसलमानों की टकरा की उर्दू लिख पाने होंगे कि नहीं ? उस बहस से उक्त सन्देह के दूर होने का,

दुर्व्यवहारों के कारण रोते ही बीतती है। इस पर भी बीमारी में दवा-दारू न होने से स्नेह की शीतल छाया, ममता की मूर्ति-माँ चल बसती है। उसकी मामी उसे फिर वाक्य वाणों से छेदती है। सदन के साथ सम्बन्ध पक्का होता है, पर यह पता चलने पर कि वह एक वेश्या की बहिन है उसके श्वसुर मदनसिंह बारात लौटा ले जाते हैं। उसके पत्र लिखने पर पद्मसिंह शर्मा उसे लेने आते हैं। वह समझती है अब सुख से रहेगी, पर विधवाश्रम में उतार दी जाती है। सदन से उसकी भेंट होती भी है, पर कुल-मर्यादा के ध्यान से सदन उसे बहुत दिनों तक ग्रहण नहीं करता। इस प्रकार शान्ता के ऊपर जीवन के प्रभात में ही दुःख का पहाड़ टूट पड़ा है। यह सब कुछ सदा है उसने अपने आत्म-बल से। इस आत्मबल का परिचय उसने दूसरे विवाह के लिए प्रस्तुत न होकर दिया है। रेल में हिन्दुओं की विवाह-प्रथा पर आक्षेप करते देख ईसाई लेडियों को जो आत्म-विश्वास से भरा हुआ उसने उत्तर दिया है उससे उसकी सतीत्व-भावना टपकती है। पर यह कहने को हमें बाध्य होना पड़ता है कि सुमन के साथ जो अन्त में उसने उपेक्षा का व्यवहार किया है वह एक दम क्रूरता का परिचायक है। सुमन के प्रयत्न से ही वह सौभाग्यशालिनी बनती है, इस बात को वह कितनी जल्दी भूल जाती है ! तीनों प्राणी एक घर में बड़े सुख से रह सकते थे। चाहे लोक-लज्जा के भय से, चाहे सुमन पर अविश्वास के कारण और चाहे सदन के आचरण पर गुप्त शङ्का के कारण उसने सुमन को निकलने पर बाध्य किया हो, पर है यह शान्ता की बहुत बड़ी कृतघ्नता, बहुत गहरी निर्ममता, और उसका बहुत ओच्छा व्यवहार। स्त्री जिसे प्रेम करती है उसके लिए तो प्राण दे सकती है, पर अन्य व्यक्तियों के प्रति उसका व्यवहार सदैव अनिश्चित

रहता है, नारी-चरित्र की यह मानसिक सङ्कीर्णता (Narrow-mindedness) क्या आश्चर्य का विषय नहीं है ?

‘सेवासदन’ सुमन, सदन और शान्ता के चरित्रों के ‘ईंट, चूना, गारे’ से निर्मित हुआ है। अन्य पात्रों में पद्मसिंह शर्मा भ्रातृप्रेमी, सङ्कोची स्वभाव के एक सज्जन व्यक्ति हैं जिनके संकल्पों में दृढ़ता नहीं। विट्ठलदास लगन के पक्के और सच्चे समाज-सुधारक हैं। किसी सज्जन व्यक्ति का विषम परिस्थितियाँ कहाँ तक विनाश कर सकती हैं इसके प्रत्यक्ष उदाहरण दारोगा कृष्णचंद्र हैं।

‘सेवासदन’ की भाषा ‘रावन’ और ‘गोदान’ के बीच की है। सरल होते हुए भी साहित्यिक है। प्रेमचन्दजी का यह प्रयत्न कि हिन्दुओं से वे हिन्दी और मुसलमानों से उर्दू बुलवावें एक सीमा तक स्वाभाविकता की दृष्टि से वांछनीय है, पर ‘सेवासदन’ में म्यूनिस्सिपैल्टी के मुसलमान मेम्बरों की बहस में मालवीयन आगया है। हिन्दू मेम्बर भी यद्यपि परिष्कृत और साहित्यिक हिन्दी का प्रयोग करते हैं, पर मुसलमान मेम्बर तो ऐसी उर्दू बोलते हैं जिसका पूर्ण आशय उर्दू के अच्छे जानकारों की समझ में ही आसकता है। यह ध्यान देने की बात है कि घातचीत हो रही है और बहस हो रही है। ऐसे अवसर पर मुख से भाषा अनायास अपेक्षाकृत सरल निकलती है। लिखित भाषण भी समझाने के लिए होते हैं और इतने कठिन नहीं होते। बात यह है कि प्रेमचन्दजी उर्दू का परित्याग कर हिन्दी के क्षेत्र में उतरे थे। मुसलमानों और उर्दू के प्रेमी हिन्दुओं ने तो उनकी कलम की करामात देखी थी, पर हिन्दी-सेवी इस सौभाग्य से वञ्चित थे। उन्हें यह जानने का अवसर नहीं प्राप्त हुआ था कि मुन्शीजी उर्दू कैसी लिखते होंगे ? हिन्दू होने से मुसलमानों की टकर की उर्दू लिख पाते होंगे कि नहीं ? उस बहस से उक्त सन्देह के दूर होने का,

को देखना चाहिये । सदन ने शान्ता से विवाह कर लिया इस पर मदनसिंह अप्रसन्न हो गये । अपने लड़के को वे 'भ्रष्ट, शोढ़वा, लुच्चा, कपूत' बतलाते हैं, उससे उदासीन हो जाते हैं । पर जब नाती के जन्म की बात सुनते हैं तो चट दौड़े जाते हैं । प्रेम में बँटवारे की आशङ्कामात्र पर रमणी तिलमिला जाती है और उचित अनुचित का विचार नहीं करती इस बात को देखना हो तो शान्ता का सुमन के प्रति उपेक्षामय व्यवहार देखना चाहिए । पापी आत्मग्लानि की आग में तिल-तिल कर कैसे जलता है यह सुमन के हृदय में प्रवेश करने से जाना जा सकता है—

शान्ता रोती हुई सुमन के गले में लिपट गई और बोली,—“जीजी, आँखें खोलो, जी कैसा है ? तुम्हारी शांति खड़ी है ।”

सुमन ने आँखें खोलीं और उन्मत्तों की भाँति विन्मत्त नेत्रों से शान्ता को और देखकर बोली, कौन ? शान्ति ? तू हट जा, मुझे मत छू, मैं पापिनी हूँ, मैं अनागिनी हूँ, मैं भ्रष्टा हूँ, तू देवी है, तू साध्वी है, मुझसे अपने को स्पर्श न होने दे, इस हृदय को वासनाओं ने, लालसाओं ने, दुष्कामनाओं ने मलिन कर दिया है, तू अपने उज्ज्वल, स्वच्छ हृदय को उनके पास मत ला, यहाँ से भाग जा । वह मेरे सामने नरक का अग्नि-कण्ड दहक रहा है, यम के दूत मुझे उस कण्ड में झोंकने के लिए घसीटेंगे जाते हैं, तू यहाँ से भाग जा ।

और अन्तर्द्वन्द्व के सौन्दर्य के लिये भी सुमन के पास ही जाना होगा । नारकीय जीवन से छुटकारे और उस नरक में रहकर सदन के प्रेम के स्वर्ग को भोगने के मोह में जो संवर्ष हुआ है वह कितना विकल कर देने वाला है । सेवासदन की मञ्जालिका होकर भी क्या सुमन सदन को भूल गई होगी ? क्या 'सेवासदन' का 'सदन' शब्द मदैव के लिए सदन को सुमन

के हृदय की भाँति चुप से अपने में नहीं छिपाए हुए है ?

प्रेमचन्दजी आदर्शवादी थे । इसका तात्पर्य यह नहीं है कि वे यथार्थवादी नहीं थे । ठेठ यथार्थ को लेकर ही उनके कथानक चलते हैं, पर मुड़ जाते हैं वे आदर्शवाद की ओर । आदर्शकी सिद्धि के लिये वे यथार्थ को ग्रहण करते हैं । पत्थर यथार्थ का है, टट्टी आदर्श की, शरीर यथार्थ का है, प्राण आदर्श के, पट और रेखाएँ यथार्थ की हैं रङ्ग आदर्श का । सेवासदन को ही लें । एक दरोशा का दहेज देने के लिये रिश्वत लेना और जेल जाना, कन्या का आश्रयहीन होने से अनुकूल पति को न पाने पर विषम वातावरण के प्रभाव में धर्म से च्युत होना, एक समाज-सुधारक का उसके उद्धार के लिये उत्कट प्रयत्न करना और सफल होना, यही तो सेवासदन की कहानी है । यह कहानी बहुत-सी वेश्याओं के जीवन में दुहराई गई है और यथार्थ से बिल्कुल हटी हुई नहीं प्रतीत होती । इस उपन्यास में स्थानों के नाम तक कल्पित नहीं हैं । चौक, दालमंडी, बेनियाबास आदि काशी के चिरपरिचित स्थान हैं, इसी प्रकार अलईपुर अमोला-ग्राम भी । पर प्रेमचंद्रजी ने जिस प्रकार इस उपन्यास को प्रस्तुत किया है उसमें आदर्श की गंध आ गई है । कोई तथ्यवादी होता तो सुमन के पतन को इतने विस्तृत रूप में चित्रित ही न करता । एकदम किसी वेश्या के कोठे से कथा प्रारंभ करता और उसके पतन का संक्षेप में कहीं उल्लेख कर देता, वेश्या जीवन के चटकीले दृश्य उपस्थित करता, उसका घोर पतन दिखाता और घोर यंत्रणा में उसके जीवन का अंत कर देता । इस प्रकार बिना किसी प्रकार का उपदेश दिये हुए भी मनचली स्त्रियों के हृदय पर चोट पहुँचाई जा सकती थी । यदि पुरुषों को रोकना उसका लक्ष्य होता तो किसी वेश्यागामी के साथ घोर विश्वासघात के साथ उसका सबेनाश दिखाकर छोड़ देता ।

प्रेमचन्द जी की सुमन है जो वेश्या होगई है पर पवित्र रहती है। खाना अपने हाथ से बनाती है। उस वेश्या का प्रेमी सदन है जिनने उसके यहाँ कभी पान तक नहीं खाया। न जाने अबुल-वका, चिम्मनलाल और दीनानाथ के साथ उसने विनोद कैसे किया है ? ऐसी बातों से ही सुमन के चरित्र में थोड़ी अस्वाभाविकता आगई है। प्रेमचन्द जी के जिस पात्र को देखी आत्मग्लानि से गंजा जा रहा है। पद्मसिंह की यही दशा है। वे सुमन को अपना मुँह दिखाने में संकोच से गड़े जाते हैं। गजाधर एकदम देवता होगया है। और वेश्याओं को देखिए। जब वे दालमंडी को छोड़ कर अलहाबाद को जाती हैं तां पवित्रता पर कैसे कैसे व्याख्यान देती हैं। एक बुढ़िया तो हज्ज करने चली जाती है।

इच्छा होती है कि पाप-पुण्य की समस्या को लेकर जो मानसिक साहस उनमें गोदान लिखते समय मातादीन-सिलिया के संबंध में उत्पन्न हुआ, उसका थोड़ा प्रदर्शन सुमन के संबंध में भी हो जाता। इच्छा होती है कि वे गजाधर और सुमन को एक बार मिला देते। पद्मसिंह शर्मा भी संकोचवश 'सेवासदन' में नहीं आते। इससे सुमन को बड़ा मानसिक क्लेश होता है और पाठकों को भी। पतित व्यक्ति सब से अधिक भूखा होता है सहानुभूति का और वह भी कुछ विशेष व्यक्तियों की। जब वही नहीं मिलती तो उसका मन मुरझा जाता है, साहस बैठ जाता है। सुमन को 'सेवासदन' में देखकर हमें ऐसी प्रतीत होता है जैसे प्रेमचन्द जी सोच रहे हों कि देखो मैंने इसे इस पवित्र काम पर नियुक्त कर दिया है, पर यह पूर्णरूप से इसकी अधिकारिणी है अथवा नहीं मैं नहीं जानता।

रोग के निदान और निवारण में भी बहुत अन्तर होता है। मान लीजिए प्रेमचन्द जी के-अनुसार ग्युनिसपेल्टी की आर्थिक

सहायता और समाज-सुधारकों के उत्कट प्रयत्न से वेश्याओं में आत्म-चेतना जाग्रत होती है और वे अपने पाप के जीवन का अंत कर 'सेवा-सदन' के अलईपुर जैसे स्थानों में भारतवर्ष भर में बस जाती हैं। पर उनकी जो कन्याएँ हैं उनका क्या होगा ? उनके जीवन की दो बड़ी समस्याएँ हैं—पालन-पोषण और विवाह। पहिली समस्या को प्रेमचंद जी ने सेवा-सदन की स्थापना द्वारा सुलझा दिया है। वह कुछ समझ में भी आती है। पर दूसरी समस्या जो बहुत बड़ी और प्रमुख उलझन है उसका कोई समाधान उनके पास नहीं है। वेश्या-प्रथा के प्रचलित रहने का मूल कारण ही यह है कि वेश्या की कन्या चाहे कितनी ही विदुषी, कितनी ही गुणवती और कितनी ही पवित्र हो, उसके साथ कोई प्रतिष्ठित व्यक्ति विवाह करने को तैयार नहीं है, क्योंकि वह किन्नी की कन्या नहीं है। इस के लिए समाज को बहुत गहरे नश्टर देने की आवश्यकता है। सेवा-सदन लिखते समय प्रेमचंद जी में यह साहस नहीं था। गोदान तक आते आते उनकी पाप-पुण्य की भावना में किंचित् परिवर्तन हुआ था, पर तब वे चल बसे। इस समस्या को लेकर समाज की धारणा में हलचल और परिवर्तन उपस्थित करने वाला एक उपन्यास पृथक् रूप से लिखा जा सकता है। प्रेमचंद जी इस बात को न जानते हों ऐसा नहीं है। सेवा-सदन के अंतिम परिच्छेद में सुभद्रा और सुमन के वार्तालाप को ध्यान से सुनिए—

सुभद्रा—प्रभुदा इनका विवाह कहाँ होगा ?

सुमन—यहो तो देदी गीर है। हमारा कर्तव्य यह है कि इन कन्याओं को चरुर गृहिणी बनने के योग्य बना दें। उनका आदर समाज करता या नहीं, मैं नहीं कह सकती।

ग़वन

ग़वन एक समस्या उपन्यास है। समस्या है आभूषण-प्रेम की। भारतवर्ष में स्त्री के हृदय में आभूषण-प्रेम इतना तीव्र होता है कि कभी कभी इसके सामने पति-प्रेम तो क्या जीवन के अन्य सभी प्रकार के सुखों का होम कर दिया जाता है। ग़वन में पाँच गृहस्थियाँ हैं—मानकी-दीनदयाल की, जागेश्वरी-दयानाथ की, जालपा-रमानाथ की, रतन वकील साहब की और जगो देवीदीन की। इन पाँचों स्त्रियों में से एक भी ऐसी नहीं है जिसके हृदय में आभूषण-प्रेम न हो। जगो समाज के निम्न स्तर से सम्बन्ध रखती है। जाति की ग़टीक है। सच्ची की दुकान लगाती है। सम्पन्नता की दृष्टि से जालपा जागेश्वरी और मानकी तुल्य श्रेणी की स्त्रियाँ हैं। जालपा का पति म्युनिस्पैल्टी में ३०) मासिक फ़ाक़लर्क है, जागेश्वरी के पति मुन्शी दयानाथ ५०) पर फ़चहरी में नौकर और मानकी के पति दीनदयाल एक ज़मीं दार के मुख्तार। रतन ही अकेली एक धनाढ्य वकील की पत्नी है और मध्यम श्रेणी से सम्बन्ध रखती है। इनमें जालपा और रतन बालिकाएँ अथवा युवतियाँ हैं, मानकी और जागेश्वरी प्रौढ़ाएँ और जगो बुढ़िया। इन प्रकार क्या युवती, क्या प्रौढ़ा और क्या बुढ़िया, क्या धनी और क्या निर्धन, स्त्री होनी चाहिए उसके हृदय में एक ही लालसा है—ग़दने पहनने की, उसके मस्तिष्क की चिन्ता-धारा एक ही ओर प्रवाहित हो रही है ग़दने की ओर, वह एक ही वस्तु से अपने पैर, गले, नाक, कान और सिर को ढकना चाहती है—वह है ग़दना। हो नके तो स्त्री कपड़े के न्यान पर भी ग़दना पहने।

नारी के हृदय में अत्यधिक आभूषण-प्रेम और उच्च उत्कट प्रेम से उत्पन्न दुष्परिणामों को चित्रित करने के लिए प्रेमचन्द जी

ने जालपा को केन्द्र बनाया है। कला की दृष्टि से अस्वाभाविकता को दूर रखने के लिये उन्होंने आभूषण के जगत में उसके मन का विकास बड़े कौशल से धीरे धीरे दिखाया है। जब वह शिशु-यात्र थी तब उसकी दादी उसे गोद में खिलाते समय आभूषणों की चर्चा करती। उसके पिता बाहर जाते तो खिलौनों के स्थान पर आभूषण लाते। गुड़िया-गुड्डों के खेल में आभूषणों को लेकर मान और मान-परिहार का अभिनय होता। स्त्रियों के बीच बैठती तो आभूषणों का मनोरञ्जक प्रसङ्ग छिड़ जाता। अतः जहाँ एक बालिका के कोमल मस्तिष्क को अन्य सद्गुणों से भरना था वहाँ उसे आभूषण-प्रेमिका बना दिया गया। एक दिन उसकी माँ ने उसके लिये विलासी का पीरोजी रङ्ग का नकली चन्द्रहार मोल ले लिया और अपने लिए छः सौ का एक सोने का हार गढ़वा लिया। बालिका के हृदय में ईर्ष्या जगी। वह समझ नहीं सकी कि उसकी माँ इतनी बड़ी होकर यदि हार पहनने की अधिकारिणी है तो वह क्यों नहीं? माँ ने इस ईर्ष्या को आशा से ढकने का प्रयत्न किया। कहा 'तेरे लिये तेरी मसुराल से आवेगा।' जब वह दिन आया और दिखावे के समय आभूषणों के नाम गिनाये जाने लगे तब जालपा के कान 'हार' शब्द को सुनने के लिए उत्सुक हो उठे। हार न आया। और इस प्रकार जालपा की कल्पनाओं का रम्य आसवाद ध्वस्त हो गया। उसका हृदय टूट गया, बैठ गया।

मसुराल में आकर आभूषण-प्रेम और बेग धारण करता है। चन्द्रहार पहनने को नहीं मिला, अतः जालपा कोई अन्य आभूषण नहीं पहनती। चिढ़ाने के लिये तथा व्यंग्य से हृदय की बात जताने के लिये विलासी हार गले में डाल लिया है। रमानाथ से तिन्य पूछती है, 'आज तुम बाज़ार की तरफ गए थे कि

नहीं ?' घरवालों से अन्यमनस्क होगई है। बात बात पर झुझ-लाहट भाड़ देती है। आभूषणों के एक पुराने सूचीपत्र को तन्मयता से एकान्त में देखती है। पास पड़ोस में किसी से मिलने नहीं जाती। सखियों को घरवालों की शिकायत के लोभ-भरे वेदनात्मक पत्र लिखती है। भाग्य को कोसती है और रोती है। परिणाम यह होता है कि ऊपर से नाना करते हुए 'हाँ' का तुष्टि के लिये ७००) का हार तो आया ही, उसके साथ २५०) का शीशफूल ६००) के कङ्कन और १००) के इअरिंग और आ गये। स्पष्ट ही ३०) के नोकर के लिए यह उधार चुकाना असम्भव था। उसने गवन किया और उसके उपरान्त धरायर पतन के गर्व में गिरता गया।

जालपा और रमानाथ के सजीव जीवन-नाटक के संकटमय दृश्यों से प्रभावित तथा उपन्यास-लेखक के अधिकार का प्रयोग करते हुए अपनी व्यक्तिगत विरक्ति और खीझ प्रकट करने के साथ ही साथ आभूषण-प्रेम के विरुद्ध अपनी भावना को व्यक्त करने के अन्य माध्यम भी लेखक ने ढूँढ़े हैं। कहीं कहीं व्यंग्य द्वारा इस दोष का आरोप किया है जैसे देवीदीन रेल में रमा से पूछता है कि उसके भागने का कारण घर में गहनों को लेकर कलह तो नहीं है ? रमा सिरपिटा जाता है। फलफस्ते में पकड़े जाने पर गवन के कारणों की व्याख्या करता हुआ दारोगा भी यही पूछता है "तो क्या जुआ खेल डाला ! या बीबी के लिये ज़ेवर बनवा डाले !" रमा यहाँ भी अप्रतिभ सा रह जाता है। एक अन्य स्थल पर देवीदीन गवन के सारे मुकद्दमों का मूल कारण एक ही यतलाता है—यह है गहना। इसी प्रकार उपन्यास के प्रारम्भिक पृष्ठों में रमेश भी रमानाथ को गहनों पर एक अन्तर्गत सारगर्भित व्याख्यान देता है। यह एक प्रकार से प्रेमचन्दजी की ही धारणा

है जिसे उन्होंने एक पात्र के मुँह में रख दिया है। आभूषणों की दासता को सबसे बड़ी पराधीनता बतलाते हुए वे रमेश से इस निर्णय की घोषणा करवाते हैं—

“बच्चों को दूध न मिले, न सही, घी की गन्ध तक उनकी नाक में न पहुँचे, न सही। मेवों और फलों के दर्शन उन्हें न हों, कोई परखा नहीं, पर देवीजी गहने ज़रूर पहनेंगी और स्वामीजी गहने ज़रूर बनवाएँगे। इस प्रथा से हमारा सर्वनाश होता जा रहा है। मैं तो कहता हूँ, यह गुलामी पराधीनता से कहीं बढ़कर है। इसके कारण हमारा कितना आत्मिक, नैतिक, दैहिक, आर्थिक और धार्मिक पतन हो रहा है, इसका अनुमान ब्रह्मा भी नहीं कर सकते।”

जिस समस्या को प्रेमचन्दजी ने उठाया है उसका समाधान क्या है? ग़वन को पढ़ने पर हमारे ऊपर जो प्रभाव पड़ता है वह यह कि यदि रमणियों को जालपा के समान अपने और अपने पतियों के ऊपर विपत्ति का आवाहन नहीं करना है तो आभूषणों की ओर से विरक्त होजायँ। कम से कम जिनके पतियों की आर्थिक स्थिति अच्छी नहीं है वे तो आभूषणों का स्वप्न भी न देखें। यह सच है कि विवाह के पूर्व बालिकाओं के बड़े बड़े स्वप्न होते हैं और कभी वे बड़ी निर्दयता से भङ्ग होते हैं, पर शांति और सुख से रहने के लिए ‘जो है’ उसी के अनुरूप हृदय के आनुकूल्य में कल्याण है।

आभूषण - प्रेम के मूल में तीन धारणाएँ काम करती दिखाई देती हैं—सौन्दर्य-बोध, आगामी विपत्ति निवारण का एक उपाय और समाज-सम्मान। जालपा में सौन्दर्य-बोध की भावना भी है और समाज-सम्मान का ध्यान भी। गहने मिलने पर वह दर्पण के सामने भी खड़ी होती है और सभा-सोसाइटी-सिनेमा

में भी जाती है। सौन्दर्य-व्यक्तिगत रुचि का प्रश्न है और वह समय की गति के साथ परिवर्तित होता रहता है। पर समाज के मूल्यांकन को बदलने में देर लगती है। प्रेमचन्दजी ने इस उपन्यास में विचार के लिये पर्याप्त सामग्री उपस्थित की है। अपनी कई कहानियों के द्वारा भी उन्होंने अत्यधिक आभूषण-प्रेम को आपत्ति और अपमानजनक सिद्ध किया है।

उपन्यास में दो ही पात्र प्रमुख हैं—रमानाथ और जालपा घटनाएँ इन्हीं दोनों के चारों ओर घूमती हैं। प्रारम्भ में ही लेखक ने रमा को अकर्मण्य और मित्रों की वस्तुओं से अपना फ्रैशन पूरा करने वाला युवक चित्रित किया है। वहीं आगङ्गा होती है कि ऐसे व्यक्ति का जीवन सुखमय नहीं होसकता। एक ओर पुरुषार्थ-हीनता और दूसरी ओर विलास के उपकरणों को एकत्र करने की आकांक्षा, दोनों का मेल सदैव जीवन की भया-घट अस्फलता की गुहा में ढकेलता है।

“लेकिन रमानाथ में इतनी लगन न थी। इधर दो साल से वह थिरकृत बेकार था। शतरंज खेलता, मैर-मपाटे करता और मों छोरे छोटे भाइयों पर रोय जमाता। दोस्तों की परीक्षित शौक पूरा रहता था। किमी का पैस्टर माँग लिया और गाम को हवा खाने निकल गए। किमी का पप-शू पहन लिया, किमी की बड़ी बच्चाई पर बाँध ली। कभी पत्तारसी प्रैशन में निकले, कभी लगनगी फैशन में। इन मित्रों ने एक एक फपड़ा पनवा लिया, तो दस सूट बदलने का साधन हो गया। मद्कारिता का यह विस्फुल्ल नया उपरोन था।”

रमानाथ प्रवर्तन का प्रेमी है, अतः दयानाथ को अपने विवाह में आवश्यकता से अधिक व्यय करने पर याच्य करता है। सराफ़ से ढेढ़ हजार के गढ़ने उधार लिये जाते हैं। विवाह के उपरान्त

रुपये नहीं दिये जासके अतः रमानाथ को अपनी पत्नी के गहने चुराने पड़ते हैं। जिनका मिथ्या-वैभव प्रदर्शन का स्वभाव होता है वे हृदय की बात किसी से खोलकर नहीं कह सकते। रमा घर की वास्तविक दशा को अपनी पत्नी से स्पष्ट कहने में सङ्कोच का अनुभव करता है। परन्तु शेखी बगारते समय तो उसका सङ्कोच हवा हो जाता है। कारण-स्वरूप असत्य भाषण का दुर्गुण स्वतः आजाता है। रमा माँ-बाप से झूठ बोलता है, रतन से झूठ बोलता है, पत्नी से झूठ बोलता है, मित्रों से झूठ बोलता है। घर का खर्च कुछ है, कुछ बतलाता है, आमदनी कुछ है, कुछ बतलाता है और बैंक में कुछ भी रुपया न होते हुए बहुत कुछ बतलाता है। जालपा घर की स्थिति का ठीक अनुमान न कर सकने के कारण गहनों के लिए हठ करती है। गहने फिर उधार आते हैं; और इसके उपरान्त वह संकट संमुख आता है जो गवन के कारण उपस्थित हुआ।

रमा के हृदय की एक उल्लेखनीय वृत्ति जो सभी को दृष्टि आकर्षित करेगी उसका प्रगाढ़ पत्नी-प्रेम है। जालपा के हृदय को कहीं आघात न लगे, जालपा उसे तुच्छ न समझे उसकी जालपा प्रसन्न रहे, जालपा कहीं अप्रसन्न न हो जाये, जालपा पर कोई संकट न आवे, जालपा कभी दुःखी न रहे, उसकी जालपा को भगवान भी न छोड़ें लें, यही उसके समस्त जीवन की चिन्ता है। जालपा अपने प्रति उसकी ममता को जानती थी और उसके चरित्र पर गर्व करने का सौभाग्य उसे प्राप्त था। रमा के घर से निकल भागने पर जब रतन हँसी में व्यंग्य करती है तब जालपा चट से उत्तर देती है, “यह बुराई उनमें नहीं है और चाहे जितनी बुराइयाँ हों।” चरित्रवान तो हम उसे न कह सकेंगे। व्यापक दृष्टि से देखें तो असत्य भाषण करना भी चरित्रहीनता है, छल से गहने

चुराना भी चरित्रहीनता है, रिश्वत लेना भी चरित्रहीनता है, झूठे वयान देना भी चरित्रहीनता है। पुलिस के पंजे में फँसकर उसने अपने को दुर्बल-हृदय और स्वार्थ-लोलुप सिद्ध किया है। जिस सीमित अर्थ में हम किसी व्यक्ति को चरित्रवान कहते हैं, उस अर्थ में भी रमा का मुख उज्ज्वल रहा हो, मन उज्ज्वल नहीं रहा। जोहरा से प्रेम का अभिनय ही वह प्रारंभ में करता है पर उसके हृदय की वासना झॉक ही उठती है और कम से कम उसका मानसिक पतन अवश्य हुआ है। सच यह है कि इस उपन्यास में रमा अंत तक गिरता ही चला जाता है, पर उसमें सुबुद्धि का उदय भी कभी कभी होता रहता है। इसी से अंत में जालपा की तपस्या और पीढ़ा की अग्नि से द्रवीभूत हो उसका हृदय एक नये साँचे में ढल जाता है।

जालपा प्रारंभ में तो हमारे सामने एक सामान्य बालिका के रूप में आता है—आभूषणों पर प्राण देने वाली। इस आभूषण-प्रेम में कुछ तो उसके बाल्यकाल के संस्कार हैं और कुछ अपने पति की नासमझी से अपने घर की वास्तविक परिस्थिति की अनभिज्ञता। द्वार और शीशू न पाने के उपरान्त जब लेखक जालपा के विषय में लिखता है कि 'उस दिन से जालपा के पति-स्नेह में सेवा-भाव का उदय हुआ' तब इस स्वार्थमिद्धि अथवा इच्छापूर्ति से प्रेरित सेवा-भावना में हमें कोई आकर्षण नहीं प्रतीत होता, उल्टे विरक्ति होती है। सपन की घटना के उपरान्त जब रमा भाग पड़ा होता है तब जालपा की कर्तव्य-चेतना जाग्रत होती है और उसके मन की मद्बुद्धि या उमर आती है जो हमें चकित करनी चली जाती है। इस उपन्यास में जिन प्रकार रमा का चरित्र विरम परिस्थितियों में फँसकर पगबंद

गिरता जाता है उसी प्रकार जालपा का चरित्र कष्ट की अग्नि में तपकर कुन्दन होगया है और बराबर निखरता ही जाता है ।

पति को खोकर जालपा का उद्यम, विवेक, त्याग, चातुर्य और साहस सभी जग पड़ते हैं । वह रमा को ढूँढ़ने चुड़ी जाती है । रमेश से यह पता चलाकर कि रमा को तीन सौ रुपये जमा करने थे वह अपना प्रिय हार प्रसन्नता से आधे दामों में दे डालती है । अन्य तकादे वालों का रुपया भुगताने के लिए रतन के हाथ कड़न बेच देती है । समाचार-पत्र में रमा से लौट आने की प्रेरणा करता है । शृङ्गार की वस्तुओं को एक वेग में बन्द करके गङ्गाजी में फेंक आती है फिर 'प्रजामित्र' पत्र में शतरंज का एक नक्शा प्रकाशित करवाती है और यह पता पाते ही कि रमा कलकत्ते में है वह घर को छोड़कर उसे खोजने निकल पड़ती है ।

कलकत्ते पहुँचकर तो उसके हृदय में दैवी गुणों का प्रादुर्भाव और विकास हुआ है । वहाँ एक मानसिक द्वन्द्व से उसे संघर्ष करना पड़ता है । सरकारी गवाह बनकर उसके पति ने कुछ निरपराधियों को फँसा दिया है, इसी लिए जिस खोये पति को प्राप्त करने के लिए वह जाती है उसे पाजाने पर भी ग्रहण नहीं कर सकती । पाप के दलदल से रमा को बाहर घसीटने के लिए वह बहुत प्रयत्न करती है, पर असफल होती है । जालपा में सत् असत् का शमोदय होता है और इसी से वह अपने पति के कुष्कर्म का प्रायश्चित्त सा करती हुई दिनेश के बाल बच्चों की निष्काम सेवा में अपने दिन व्यतीत करती है । आभूषणों पर प्राण देने वाली बालिका ऐसी सद्गुणवती, ऐसी निर्मल हृदया, ऐसी त्यागमयी और ऐसी सेवा-परायण सिद्ध होगी इस बात

पर सहसा कोई विश्वास नहीं कर सकता। जालपा के इस स्वरूप के दर्शन से रमा का आत्मोद्धार होता है। जोहरा उसके संपर्क में आती है और उनका कायावलट होता है, कल्याण होता है।

जालपा का पति-प्रेम भी अराहनीय है। पति के लिए ही वह लाख समझाने पर अपने पिता दोनदयाल के साथ नहीं जाती। पति के लिए ही वह अपनी शृंगार-सामग्री का विसर्जन करती है। पति के लिए वह घर छोड़ती है। पति-प्रेम से प्रेरित होकर ही पति के कार्य पर लज्जित होती हुई वह उसे जली-कटी सुनाती है, तीखे व्यंग्य-वाण मारती है और अन्त में उससे उदासीन हो जाती है। प्रेम और न्याय के संघर्ष में उनका हृदय यद्यपि न्याय की ओर झुका हुआ है, पर प्रेम उसे सभाले हुए है। यह बात जोहरा से वार्त्तालाप करते हुए उसके मुख से ही स्पष्ट होती है—

मैं चाहूँ तो आज इन मयों की जान बचा सकती हूँ, पर मुझसे को सज़ा से नहीं बचा सकती। बहन, इस दुविधे में पड़ी नरक का कष्ट भेल रही हूँ। न यही होता है कि इन लोगों को मरने दूँ, और न यही हो सकता है कि रमा को धान में झोक दूँ।

कथानक इस उपन्यास में नहीं के बराबर है। देवीदीन के मुख से एक स्थान पर उपन्यासकार ने कहावाया है—यवन के हज़ारों मुरदमे हर साल होते हैं। तदुकीकान की जाय तो सबका कारण एक ही होगा—गहना। यह बात प्रेमचन्दजी के मस्तिष्क में उपन्यास प्रारम्भ करने से पहिले घूमी और तीन शब्द उनकी आँखों के आगे चक्कर काटने लगे—‘गहना’, ‘यवन’ ‘मुकुद्मा’। उपन्यास का नाम रखा उन्होंने यवन। इसके

पूर्वार्द्ध को भरा गहने से और उत्तरार्द्ध को मुक्तदमे से । पूर्वार्द्ध की समस्त घटनाएँ जा रही हैं गबन की ओर और उत्तरार्द्ध की सारी घटनायें निस्सृत हुई हैं गबन से । इस दृष्टि से उपन्यास का गबन नाम कितना उपयुक्त हुआ है ।

कथानक सामान्य और अति संक्षिप्त होते हुए भी उपन्यास अनाकर्षक अथवा फीका जो नहीं हो पाया उसका मुख्य कारण है प्रेमचन्दजी की वर्णन-पटुता । वे बाह्य और अन्तर को समान कौशल से चित्रित करते हैं, पर हृदय की उथल पुथल का अङ्कन करते समय तो उनकी लेखनी सजीव हो उठती है । अवसर के अनुकूल इसमें आकांक्षा, भुँभलाहट, लोभ, क्रोध, प्रतीक्षा, चिंता, व्यग्रता, उद्वेग, सङ्कोच, घबराहट, उदासीनता और आत्मग्लानि आदि के शब्द-चित्र बहुत ही स्पष्ट उतरे हैं । ज़ोहरा जब जालपा से मिलकर लौटती है तब रमा की 'उत्सुकता' देखने योग्य है । रमा पहिले बेदिली से बात सुनता है । फिर जूता खोलकर कुर्सी पर बैठ जाता है । फिर कहता है 'तुम खड़ी क्यों हो, शुरू से बताओ, तुमने तो बीच में से कहना शुरू कर दिया ।' कुछ देर के पश्चात् कुर्सी ज़ोहरा के ओर निकट खींच लेता है और आगे को झुक जाता है । ज़रा-सी बात छूट जाती है तो फिर पूछने लगता है । इस प्रकार इस उत्सुकता के चित्रण में दस पृष्ठ समाप्त होगये हैं और कहीं भी रूखापन नहीं आया । 'उपालम्भ' का ही यह वर्णन देखिये इसमें 'हमें' शब्द ने कैसे प्राण डाल दिये हैं ! एक एक शब्द से न जाने कितने दिनों की कितनी भारी प्रणय-ममता उभरी आरही है—

जालपा ने सिसककर कहा—तुमने यह सारी आकलें भेलीं, पर हमें एक पत्र तक न लिखा ? क्यों लिखते हमसे नाता ही क्या था ? मुँह देखे की प्रीति थी ।

प्रेम और शील-सङ्कोच के मानसिक द्वन्द्व के उद्धारण के लोभ का संवरण भी हमसे नहीं होता—

"रमा चादर ओढ़े, कुछ मिम्कता, कुछ मँपता, कुछ डरता जीने पर घड़ा। जालपा ने उसे देखते ही पहिचान लिया। तुरन्त दो कदम पीछे हट गई। देवीदीन वहाँ न होता तो वह दो कदम आगे बढ़ी होती।

प्रेमचन्दजी की वर्णन-शक्ति का एक मुख्य श्रद्धा है—कथोप-कथन। इसके द्वारा बात कहने वाले और बात सुनने वाले की मुख-मुद्रा, उन दोनों के भाव, जिस परिस्थिति में वे पड़े हैं वह, जिस स्थिति के वे व्यक्ति हैं वह, पिछले और आगामी कथानक का तारतम्य, वार्तालाप को उचित भाषा, स्थिति के अनुकूल स्वर, सब कुछ प्रत्यक्ष होजाता है। उदाहरण शिष्ट न होते हुए भी विशेषताओं के सङ्केत के लिए उपयुक्त है.—

दारोगा ने जोहरा को मोटर साइकिल पर बिठा लिया और उसको जरा देर में घर के दरवाजे पर उतार दिया, मगर इतनी देर में मन चञ्चल होगया। बोले—अब तो जाने को जी नहीं चाहता जोहरा। चलो, आज कुछ गप-शप हो। बहुत दिन हुए तुम्हारी करम की निगाह नहीं हुई।

जोहरा ने जीने के ऊपर एक कदम रखकर कहा—जाकर पहले इन्स-पेक्टर साहब से इत्तिला तो कीजिये। यह गप-शप का मौका नहीं है।

दारोगा ने मोटर साइकिल से उतरकर कहा—नहीं, धब न गाऊँगा, जोहरा। सुबह देगी जायगी। मैं भी आना हूँ।

जोहरा—आप मानते नहीं हैं। गायद डिप्टी माहब आते हों। आप उन्हें कहला भेजा था।

दारोगा—तुम्हें पकना देखी हो, जोहरा। दोगो दूतनी बंगलाहें अन्दरी बहीं। जोहरा ने ऊपर बढ़कर हात बन्द कर लिया और ऊपर जाकर निबन्धी से मिर निकालकर बोली—आदाब खर्ज।

भाषा ग़वन की बोलचाल की ही है, पर असाहित्यिक नहीं है। इसमें सरलता ही उनका लक्ष्य है। कहीं भी क्लिष्टता का सामना नहीं करना पड़ता। इस कृति में न तो 'सेवासदन' के से क्लिष्ट फ़ारसी शब्दों का प्रयोग है और न हिन्दी शब्दों में गोदान का सा भाषा-शृंगार। फ़ारसी और अंगरेज़ी के शब्दों का प्रयोग है पर नित्य व्यवहार के। दारोगा जी को उर्दू बोलने का अभ्यास है जो पुलिस कर्मचारी और मुसलमान होने के कारण स्वाभाविक प्रतीत होता है। डिप्टी साहब टूटी-फूटी, व्याकरण-असम्मत हिन्दी बोलते हैं और बीच-बीच में 'ब्लैंडर', 'डाउट', 'बङ्गलिङ्ग' आदि शब्दों का प्रयोग करते चलते हैं। स्वाभाविकता की रक्षा के लिए देवीदीन से भी प्रेमचन्द जी ने हिन्दी के विगड़े रूपों का प्रयोग करवाया है। ग़वन के दो पात्र 'तकियाकलाम' के आदी हैं। एक है 'टीमल' वकील साहब का नौकर जो बात-बात पर 'सो देख लेव' कहता है और दूसरे हैं दारोगा जी जो 'हलफ़ से कहता हूँ' बहुत कहते हैं। जीवन के समुद्र से मथी हुई तथा उनकी प्रभावशालिनी लेखनी से टपकी हुई धारणाएँ भी सभी रचनाओं की भाँति ग़वन में बिखरी पड़ी हैं। एकाध उदाहरण लीजिये।

(अ) जीवन एक दीर्घ पश्चात्ताप के सिवाय और क्या है ?

(आ) जहाँ एक बार प्रेम ने वास किया हो वहाँ उदासीनता और विरक्ति चाहे पैदा हो जाय, हिंसा का भाव पैदा नहीं हो सकता।

व्यक्तिगत दुर्बलताएँ और सामाजिक कुरीतियाँ जीवन की फलेशकारिणी समस्याओं का मुख्य अङ्ग हैं। उन्हें कभी विकृत रूप में उपस्थित कर, कभी वार्तालाप का विषय बनाकर उपस्थित करना प्रेमचन्द जी की रचनाओं की एक विशेषता है। अक्सर मिलने पर कभी वे मित्र की भाँति समझाने, कभी व्यंग्य-वाण

घरसाते और कभी-कभी किसी पात्र के जीवन को दुःखमय चित्रित कर हमें सचेत करने का प्रयत्न करते हैं। यवन में भी जन्माष्टमी के दिन ठाकुरद्वारे में वेश्याओं के नृत्य पर, ऋजु लेकर गहने बनवाने पर, बालिकाओं की अनिवार्य शिक्षा और नारी-स्वातन्त्र्य पर, पाखण्डी धार्मिकों पर, वेश-भूषा, रहन-सहन में अंगरेजों की नकल पर, वर्ण-व्यवस्था पर तथा सम्मिलित परिवार में सम्पत्ति पर अनाथ स्त्री के अनधिकार पर कान के परदे खोलने वाली समुचित सम्मतिर्या दी हैं।

जोहरा की मृत्यु इस उपन्यास में एकदम अस्वाभाविक और निष्ठुर है। लेखक ने जोहरा के प्राणों पर मृत्यु के आघात को 'वज्राघात' कहा है। सब पूछिये तो यह 'वज्राघात' मृत्यु की ओर से नहीं प्रेमचन्द जी की ओर से हुआ है। आखिर जिन जल-प्लावन में एक प्राणी को बचाने के लिए जोहरा कुदी उसकी कल्पना की क्या आवश्यकता थी? क्या उसे पापिनी समझकर जीवन के गङ्गमञ्च से हटाया गया? पर उस समय तक तो उसका कायापलट ही हो गया था।

इसके अतिरिक्त इस उपन्यास के और छोटे-मोटे दोष हैं। कथानक की क्षीणता की चर्चा कर चुके हैं। रमा की मा का नाम जागेश्वरी लिखा है पर वारंवार परिच्छेद में उसे रामेश्वरी नाम से पुकारा है। नाम की यह गड़बड़ गोदान में भी हुई है। पाँचस्तौ पृष्ठ के उपन्यास में यह भूल अति सामान्य है। क्या प्रेमचन्द जी एक बार लिख चुकने पर फिर पढ़ने नहीं थे? इस उपन्यास से यह भी निश्चय करना पड़ता है कि रमा-जानका और रतन तथा पकील साहब काशी के रहने वाले हैं अथवा प्रयाग के। ३१ वें परिच्छेद में पकील साहब का शव काशी माया जाता है। मणि-भूषण शायर वैगशा देवता की बात कहता है। इससे प्रतीत होना

भाषा श्रवण की बोलचाल की ही है, पर असाहित्यिक नहीं है। इसमें सरलता ही उनका लक्ष्य है। कहीं भी क्लिष्टता का सामना नहीं करना पड़ता। इस कृति में न तो 'सेवासदन' के से क्लिष्ट फ़ारसी शब्दों का प्रयोग है और न हिन्दी शब्दों में गोदान का सा भाषा-शृंगार। फ़ारसी और अंगरेज़ी के शब्दों का प्रयोग है पर नित्य व्यवहार के। दारोगा जी को उर्दू बोलने का अभ्यास है जो पुलिस कर्मचारी और मुसलमान होने के कारण स्वाभाविक प्रतीत होता है। डिण्टी साहब टूटी-फूटी, व्याकरण-असम्मत हिन्दी बोलते हैं और बीच-बीच में 'ब्लंडर', 'डाउट', 'बज़लिङ्ग' आदि शब्दों का प्रयोग करते चलते हैं। स्वाभाविकता की रक्षा के लिए देवीदीन से भी प्रेमचन्द जी ने हिन्दी के बिगड़े रूपों का प्रयोग करवाया है। श्रवण के दो पात्र 'तकियाकलाम' के आदी हैं। एक है 'टीमल' वकील साहब का नौकर जो बात-बात पर 'सो देख लेव' कहता है और दूसरे हैं दारोगा जी जो 'हलफ़' से कहता हूँ' बहुत कहते हैं। जीवन के समुद्र से मथी हुई तथा उनकी प्रभावशालिनी लेखनी से टपकी हुई धारणाएँ भी सभी रचनाओं की भाँति श्रवण में बिखरी पड़ी हैं। एकाध उदाहरण लीजिये।

(अ) जीवन एक दीर्घ पश्चात्ताप के सिवाय और क्या है ?

(आ) जहाँ एक बार प्रेम ने वास किया हो वहाँ उदासीनता और विरक्ति चाहे पैदा हो जाय, हिंसा का भाव पैदा नहीं हो सकता।

व्यक्तिगत दुर्बलताएँ और सामाजिक कुरीतियाँ जीवन की क्लेशकारिणी समस्याओं का मुख्य अङ्ग हैं। उन्हें कभी विकृत रूप में उपस्थित कर, कभी वार्तालाप का विषय बनाकर उपस्थित करना प्रेमचन्द जी की रचनाओं की एक विशेषता है। अवसर मिलने पर कभी वे मित्र की भाँति समझाते, कभी व्यंग्य-चाण

घरसाते और कभी-कभी किसी पात्र के जीवन को दुःखमय चित्रित कर हमें सचेत करने का प्रयत्न करते हैं। यवन में भी जन्माष्टमी के दिन ठाकुरद्वारे में वेश्याओं के नृत्य पर, कर्ज लेकर गहने बनवाने पर, बालिकाओं की अनिवार्य शिक्षा और नारी-स्वातन्त्र्य पर, पाखण्डी धार्मिकों पर, वेश-भूषा, रहन-सहन में अंगरेजों की नक़ल पर, वर्ण-व्यवस्था पर तथा सम्मिलित परिवार में सम्पत्ति पर अनाथ स्त्री के अनधिकार पर कान के परदे खोलने वाली समुचित सम्मतियाँ दी हैं।

जोहरा की मृत्यु इस उपन्यास में एकदम अस्वाभाविक और निष्ठुर है। लेखक ने जोहरा के प्राणों पर मृत्यु के आघात को 'वज्राघात' कहा है। सब पूछिये तो यह 'वज्राघात' मृत्यु की ओर से नहीं प्रेमचन्द जो की ओर से हुआ है। आखिर जिम जल-प्लावन में एक प्राणी को बचाने के लिए जोहरा कुदी उसकी कल्पना की क्या आवश्यकता थी? क्या उसे पापिनी समझकर जीवन के रहस्य से हटाया गया? पर उस समय तक तो उसका कायापलट ही होगया था।

इसके अतिरिक्त इस उपन्यास के और छोटे-मोटे दोष हैं। कथानक की सीपता की चर्चा कर चुके हैं। रमा की मा का नाम जगेश्वरी लिखा है पर गार्सवें परिच्छेद में उसे रामेश्वरी नाम से पुकारा है। नाम की यह गड़बड़ गोदान में भी हुई है। पाँचसौ पृष्ठ के उपन्यास में यह भूल अति सामान्य है। क्या प्रेमचन्द जो एक बार लिख चुकने पर फिर पढ़ते नहीं थे? इस उपन्यास से यह भी निश्चय करना रमा-जानपा और रतन तथा

है कि रतन काशी में रहती थी। जालपा नित्य वहाँ आती है। इससे प्रतीत होता है कि उसका घर भी काशी में था। पर ३४वें परिच्छेद में कलकत्ते से दारोगा प्रयाग की म्यूनिसिपैल्टी ही से फ़ोन मिलाकर रमा के ग़वन के सम्बन्ध में पूछता है। रमा भागा भी प्रयाग के स्टेशन से है। इससे यह सिद्ध होता है कि रमा प्रयाग का निवासी था। अन्य घटनाओं से भी हम इसी निर्णय पर पहुँचते हैं कि इस उपन्यास के प्रमुख पात्र प्रयाग के रहने वाले हैं। पर काशी निवासी प्रेमचन्दजी एकाध स्थान पर भूल से या प्रेम से अपनी प्रिय नगरी का नाम इसमें छोड़ गये हैं। एक स्थल पर पच्चीस रुपये के नोट की चर्चा भी है। वह कब और किस कारख़ाने से निकलता था पता नहीं।

उपन्यास में प्रमुख कथा के साथ ही उपकथा भी चल सकती है और दोनों में जीवन के अन्त तक की घटनाएँ दी जा सकती हैं। परन्तु उपकथा जहाँ कहीं असङ्गत हो उठती है वहाँ व्यर्थ हो जाती है। इस उपन्यास में रमा और जालपा के साथ रतन और वकील साहब की जीवन-गाथा भी चलती है। रमा और जालपा का रतन के सम्पर्क में आने की इतनी ही सार्थकता है कि रतन के रुपयों की गड़बड़ी के कारण ही रमा ग़वन करने के लिए बाध्य होता है। सहेली के रूप में रतन का जालपा को सान्त्वना देना, उसके प्रयत्न में सहायता करना भी ठीक है। पर वकील साहब की मृत्यु, रतन के पश्चाताप, मणिभूषण की दुष्टता और अन्त में रतन की मृत्यु का उपन्यास के मुख्य विषय से कोई संबंध नहीं है। व्यर्थ पृष्ठ नष्ट किये गये हैं।

उपन्यासकार अपने व्यक्तिगत विचारों को तीन प्रकार से व्यक्त कर सकता है—किसी पात्र के आचरण द्वारा, किसी व्यक्ति

की चाणी द्वारा और अपनी आलोचना द्वारा, पर सभी स्थानों पर साहित्यिक सजगता का ध्यान रखना कठिन ही होता है। पात्रों में रतन को लीजिये। उसके सारे जीवन के सुख दुःख को हम इतने में ही कह सकते हैं कि उसे देखकर सदेह होता रहता है कि 'रतन वकील साहब की बेटी है या पत्नी।' उसे भाग्य-वादिनी बनाकर प्रेमचन्दजी ने सामाजिक मान्यताओं में हमारे विश्वास को घनाये रखने का प्रयत्न किया है। दूसरी ओर हमारी राजनीतिक जाग्रति का चित्रित करने के लिए उन्होंने देवीदीन के मुख से स्वदेशी आन्दोलन पर एक सुन्दर व्याख्यान दिलाया है। इसका इतना ही दोष है कि इसने मञ्च का रूप धारण कर लिया है और ऐसा प्रतीत होता है कि देवीदीन के रूप में प्रेमचन्दजी अथवा कोई देशभक्त उपदेशक बोल रहा है। स्वतन्त्र रूप से आलोचना करते हुये भी कहीं कहीं प्रेमचन्द रचना-कला पर आघात पहुँचाते हैं। नीचे के वाक्य को ही देखिये यह आगे के कथानक की शक्ति और उत्सुकता का हास करने वाला है।

"धगर जालपा मोह के इन सोंके में अपने को स्थिर रख सकती, धगर रमा संकोच के आगे गिर न झुका देता, तो वे पय-भ्रष्ट होकर सर्व-नाश की ओर न जाते।"

रावन प्रेमचन्दजी के प्रसिद्ध और नफ़ल उपन्यासों में से है। रोमांस को दूर फेंक कर भी यह अन्त तक अनाकर्षक नहीं हो पाया, यह उन्हीं की लेखनी का चमत्कार है। पठनीय तो यह अवश्य है।

गो-दान

‘गोदान’ आधुनिक भारतीय जीवन का दर्पण है। यह सामान्य और मध्यवर्ग की समस्याओं को लेकर चला है। प्रेमचंद जी ग्राम्य-जीवन को चित्रित करने में कैसे सिद्ध-हस्त थे यह किसी से छिपा नहीं है। पर आज के किसान और मज़दूर के दरिद्र और परवश जीवन को बिना ज़मींदार और मिल-मालिक के कारनामों के नहीं समझा जा सकता। पटवारी, सूदखोर, पुलिस जो ज़मींदार और मिल-मालिक की पंक्ति में ही बैठकर किसान के जीवन पर जोंक की भाँति काम करते हैं, उनके बिना उसकी दयानीय दशा का ठीक स्वरूप दृष्टि-गोचर नहीं हो सकता। इसीसे गो-दान की कहानी भी एक किसान को लेकर चली है जिसके चारों ओर मध्यवर्ग का जीवन भी घूमता है। सामान्य किसान के सब गुण-अवगुण उसमें विद्यमान हैं। किस प्रकार अपनी परिस्थितियों और संस्कारों से पिसता हुआ वह दरिद्र प्राणी करुण सृन्यु प्राप्त करता है, किस प्रकार सभी का पेट भरता हुआ वह स्वयं अपने जीवन की किसी सामान्य इच्छा को पूर्ण करने में असमर्थ रहता है, किस प्रकार पापियों को क्षमादान देने वाला, लांछितों को सहायुभूति वाँटने वाला और आपद्ग्रस्तों को शरण देने वाला व्यक्ति स्वयं कितना निस्संवल है यही सब कुछ दिखाना गो-दान का लक्ष्य है।

इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है ‘होरी’। वह भारतीय किसान का प्रतिनिधि है। प्रारंभ में ही उसे ज़मींदार की खुशामद करने वाला व्यवहार-कुशल व्यक्ति चित्रित किया गया है। उसके जीवन की सबसे बड़ी साध है गऊ से द्वार की शोभा बढ़ाना और शांतकाल उसके पुराय दर्शन कर रूतकृत्य होना। मनोविज्ञान के

दो गामान्य नियमों—सहानुभूति और प्रशंसा के मूल्य को वह जानता है। सहानुभूति दिखाकर वह भोला से गाय झपटने में समर्थ होता है और गुणों को प्रशंसा करके वह अपनी खी धनिया को स्वयं इस बात पर राजी करता है कि वह भोला को भूसा देने में आनाकानी न करे। सब से अधिक उनकी दरिद्रता दर्शनीय है। ज़मींदार से मिलने जारहा है, पर उसकी मिर्जई तक फटी हुई है। इसे भी धनिया ने पाँच साल हुए ज़बरदस्ती वनवा दिया था। यह दरिद्रता उसके आलस्य के कारण नहीं, कर्ज के कारण थी। वैसे सरसाह, दुलारी, मँगरूसाह, भिगुरीसाह, नोखेराम, नोहरी, पं० दातादीन सभी का वह देनदार है। कुछ ज़मींदार लेता है, कुछ महाजन। कर्ज से उसे कभी छुटकारा नहीं मिलता। इस दरिद्रता में उसके हृदय की उदारता सराहनीय है। यह जानते हुए भी कि उसके भाई हीरा ने गाय को विपट्टिया है, उसके भाग जाने पर सड़क के दिनों में वह उसकी खी पुनिया की देखभाल करता है। पुनिया को घर में आश्रय देने से वह भोला का बुरा बनता है और गांव के पञ्चों को दण्ड देता है जिसके कारण वह सड़क में पड़ जाता है, पर पुनिया को आश्रय होना नहीं छोड़ता। इसी प्रकार सिलिया चमारिन को भी, जो मातादीन की प्रेमिका है दुतकारे जाने पर होरी की झोंपड़ी में ही स्थान मिलता है। उसका भ्रातृ-प्रेम भी सराहनीय है। अपने भाइयों के घर अलग करने पर उसे अपार वेदना हुई थी। चौधरी और पुनिया के झगड़े के समय उसका खून जोश मारता है और वह चौधरी को भला-बुरा कहता है। होरी की गाय देखने जब सब आते हैं और उसके भाई ही नहीं आते तो उसे बड़ी व्यथा होती है। यह भ्रातृ-प्रेम यहाँ तक बढ़ा हुआ है कि हीरा का नाम लेने पर, जो गाय को विपट्टेने का दोषी है,

होरी धनिया को पीटता है और गोबर के माथे पर हाथ रखकर सौगन्ध खाकर हीरा को निर्दोष सिद्ध करना चाहता है। आदर्श दृष्टि से उसके जीवन के दो कृत्य निन्दनीय भी हैं—एक चौधरी बँसोर को बाँस बेचते समय भाव में गड़बड़ करना और दूसरा लूपा के विवाह में २००) लेना, जो एक प्रकार से लड़की बेचना है। पर ये दोनों कृत्य दरिद्रता की विवशता से उत्पन्न हुए हैं। इतना सब कुछ होने पर भी होरी के जीवन में जो सरसता बनी हुई है वह है उसमें मनोविनोद की भावना के कारण। धनिया को पीट तक लेता है पर क्षण भर में ही दोनों किसी बात पर हँस लेते हैं। दुलारी सहुआइन को देखकर तो उसकी चुहुल की वृत्ति सहसा उभर पड़ती है और उसे भाभी कहकर जो मन में आता है कह लेता है। ऐसे प्राणी की मृत्यु पर एक गो भी दान करने के लिए न हो इससे अधिक जीवन की विडम्बना क्या हो सकती है ? दम तोड़ते हुए होरी को देखिए—

“धनिया को दीन आँखों से देखा, दोनों कोयों से आँसू की दो बूँदें
ढलक पड़ीं। चीण - स्वर से बोला—मेरा कहा सुना मात्र करना, धनिया !
अब जाता हू। गाय की लालसा मन में ही रह गई। रो मत धनिया,
अब कब तक जिलायेगी ? सब दुर्दशा तो होगई। अब मरने दे।”

धनिया का चरित्र होरी के चरित्र से चिपटा हुआ है। सामान्य नारी की भाँति अपनी प्रशंसा पर मुग्ध होने की दुर्बलता उसमें भी है। भारतीय नारी की भाँति दुःख में वह अपने पति की सदैव सङ्गिनी रही। उसे माता का गीला हृदय प्राप्त है। इसी से वह धनिया को अपने घर में आश्रय देती है और आगे चलकर गोबर के लड़के को स्नेह-पूर्वक स्मरण करके तड़प उठती है। उसके व्यंग्य बड़े तीखे होते हैं जिनसे होरी भी घबड़ाता है।

उसकी सबसे बड़ी दुर्बलता यह है कि उसमें वाक्-संयम नहीं है। इसी कारण वह कभी-कभी मार भी खाती है। सोना के विवाह के समय उसने कुल मर्यादा का झूठा राग अलापकर अदूरदर्शिता का परिचय दिया।

होरी और धनिया के अतिरिक्त कुछ दूर तक चलने वाले सामान्य वर्ग के चरित्रों में गोवर-भुनिया एवं मातादीन-सिलिया के चरित्र हैं तथा मध्यवर्ग में मेहता-मालती और खन्ना-गोविन्दी के। घर आने से पूर्व भुनिया का स्वभाव खासा चटपटा था। वे दोनों गांव के रोमांस का स्वरूप प्रस्तुत करते हैं, मालती और मेहता नागरिक रोमांस का। गोवर अपनी अदूरदर्शिता से मारा मारा फिरा। पहिले वह मिर्जा के यहाँ नौकर हुआ, फिर खन्ना के यहाँ और फिर मालती के यहाँ। लखनऊ में रहने से उसके रहन-सहन और बुद्धि में परिवर्तन होता है। नक़ल द्वारा यद्यपि गांव वालों की आँखें खोलने में वह सहायक हुआ, पर अपने पिता की स्थिति न सुधार सका इस बात का खेद बराबर बना रहता है। वह चाहता तो माता-पिता के जीवन को सुखमय बना सकता था, पर पेंसी दशा में उपन्यास का प्रभाव भिन्न प्रकार का होता, जीए होजाता।

मातादीन एक ढोंगी, घगुला-भगत, गुण्डा ब्राह्मण है। वह बाहर से ब्राह्मण है और भीतर से चमार। रहन-सहन खान-पान में विचार करता है पर चमारिन को अपनी स्त्री बनाकर रखता है। अवकाश मिलने पर अकेले में किसी का भी हाथ पकड़ सकता है। चमारों ने उनके मुँह में हड्डी देकर उसकी धूर्त्तता का उचित दण्ड दिया है। कुछ दिन उसने सिलिया के साथ खूब व्यवहार किया, पर बाद में अपने लड़के की सृष्टि पर

उसका स्नेह उमड़ पड़ा और फिर आजीवन वह सिलिया के साथ रहा। पुनर्मिलन के समय सिलिया ने पूछा था कि एक चमारिन के साथ तुम ब्राह्मण होकर कैसे रहोगे ? उस समय मातादीन ने उचित ही उत्तर दिया था—‘जो अपना धर्म पाले वही ब्राह्मण है, जो धर्म से मुँह मोड़े वही चमार है।’

स्त्री पात्रों में धनिया के उपरान्त हमारा सबसे अधिक ध्यान आकर्षित करती हैं मिस मालती। उपन्यासकार के शब्दों में वे ‘नवयुग की साक्षात् प्रतिमा हैं।’ मिस्टर खन्ना को, जो मालती के रूप पर मुग्ध थे, उसने काफी दिन उल्लू बनाया और वह प्रत्यक्ष ही खन्ना-गोविंदी में कलह का कारण हुई। यदि मेहता बीच में न आये होते तो गोविंदी के जीवन का अन्त करुण ही होता। रायसाहब की पार्टी में जिस दिन मेहता ने अफ़ग़ानी का हृदय हिलाने वाला अभिनय किया उस दिन मालती उन पर मुग्ध होगई। यह आकर्षण बढ़ता ही गया और अन्त में चिरमित्रता में परिणत हुआ। मेहता से प्रेम के कारण ही शिकार के समय उसने एक काली जंगली लड़की के प्रति भी अपनी ईर्ष्या-भावना प्रकट की जिसमें न शिष्ट व्यवहार का ध्यान रहा था और न शिष्ट शब्दों के प्रयोग का। वह काली लड़की ! निस्वार्थ सेवा-भावना और आत्म-गौरव की प्रतिमूर्ति ! मेहता ने यहिन कहकर हमारा सन्देह दूर कर दिया, नहीं तो मालती की प्रतिद्वन्द्विनी बनने की क्षमता उसमें थी। मुझे डर है वह उपेक्षिता किसी मैथिलीशरण का ममे स्पर्श न करदे ! खैर !

मेहता के सम्पर्क में आकर मालती में सुधार होता है। उसकी बाह्य आन्तरिक गम्भीरता में परिवर्तित होजाती

है और जब वह अपने जीवन का आनन्द गांव के लोगों के प्रति सहानुभूति दिखाकर प्राप्त करती है, तब तो उसपर आश्चर्य ही होता है। एक दृढ़ चरित्रवान पुरुष के सम्पर्क में आकर तितली देवी होगई।

मेहता एक दृढ़ पुरुष के प्रतीक हैं। पूरे जड़वादी हैं। मनुष्य को वे प्राकृतिक रूप में देखना चाहते हैं और जीवन को आनन्दमय बनाने के पक्षपाती हैं। नारी के विषय में उनका आदर्श ऊँचा है। आदर्श नारी को ही वे आदर्श पत्नी समझते हैं। इसी से गोविंदी को श्रद्धा की दृष्टि से देखते हैं। इसी श्रद्धा की प्रेरणा से मेहता ने गोविंदी के पति खन्ना को मालती के प्रभाव से मुक्त किया। यद्यपि वे अनीश्वरवादी थे, पर सेवा-धर्म में विश्वास रखते थे। मालती में परिवर्तन उनके शुभ संयोग के कारण ही था। सब कुछ होकर भी वे थे फ़िलाँसफ़र ही। गृहप्रबन्ध में वे असफल थे, इसी से वे एक हजार रुपये कमाने पर भी खाली हाथ रहने। यहाँ मालती उपयोगी सिद्ध हुई। मालती के हृदय में जा उनके प्रति स्निग्धता थी उसने मित्रता का रूप धारण कर दोनों की आत्मा को सदैव के लिए मिला दिया। दोनों के स्वभावों का हेमते हुए चिर-मित्रता से अधिक उपयुक्त और अधिक स्थायी बन्धन उनके आकर्षण और रोमांस का नहीं हो सकता था।

‘गो-दान’ में ग्राम्य-जीवन का सफल चित्रण हुआ है। किमान के घर और बाहर के कई सुन्दर दृश्य उपन्यास में हैं। लू चल रही है, बगोले उठ रहे हैं, भूतल धधक रहा है, पर किमान काम कर रहा है। दूसरे स्थान पर गन्निहान के दर्शन करने हैं तो कहीं मड़ाई होगई है, कहीं कोई अनाज ओसा रहा है, काई गन्ना गोल रहा है। नाई, घारी, गढ़ई, लोहार, पुगेदिस,

भाट, भिखारी सभी अपने अपने हक लेने के लिए जमा हो गए हैं। कोई अपनी सवाई उगाह रहा है, कोई गल्ले का भाव ताव कर रहा है। यदि किसान का घर देखना हो, तो सोना के पति मथुरा का आँगन देखना चाहिए। एक कोने में तुलसी का चबूतरा है, दूसरी ओर जुआर के ठेठों के कई बोझ दीवार से लगाकर रखे हैं। बीच में पुआलों के गट्टे हैं। समीप ही ओखल है जिसके पास कूटा हुआ धान पड़ा है। खपरैल पर लौकी की बेल चढ़ी हुई है और कई लौकियाँ ऊपर चमक रही हैं। दूसरी ओर उसारी में एक गाय बँधी हुई है। खाने में जौ की रोटियाँ और अरहर की दाल का ज़िक्र भी आया है। मनोविनोद की दृष्टि से, घर में अनाज न हो, देह पर कपड़े न हों, गाँठ में पैसे न हों। पर देहात में साल के छः महीने में ढोलक मजीरा बजता है—कभी होली, कभी आल्हा, कभी कजली, कभी रामायण के बहाने। घर में मारपोट भी एक सामान्य बात है। पुनिया और धनिया इसकी सामग्री जुटाती हैं। गांव में द्वेष-भावना भी प्रबल होता है। गोदान में उसके भी दर्शन हाते हैं। होरी के भाई द्वेष-भावना से ही उसकी गाय देखने नहीं आते और हीरा तो गाय को चिप देकर भाग जाता है। इसके अतिरिक्त गाँवों में व्यभिचार भी खुले-झिपे चलता है। किंगुरीसिंह ने ब्राह्मणी रख छोड़ी थी। पटेश्वरी पटवारी का अपनी विधवा कटारिन से सम्बन्ध था। नोखेराम ने भोला गूजर को उसकी स्त्री नोहरी के कारण दो आश्रय दिया था। पं० मातादीन सिलिया चमारिन ले हिलगे हुए थे ही।

कथोपकथन में प्रेमचन्दजी को कमाल हासिल है। उनके कथोपकथन सजीव, पात्रों के अनुकूल, चरित्र स्पष्ट करने वाले

और कथानक को बढ़ानेवाले होते हैं। वे आवश्यकता से अधिक न बड़े होते हैं और न अपनी मार्मिकता नष्ट करते हैं। उदाहरण के लिये प्रारम्भ में धनिया द्वारा होरी को कपड़े खोपते समय, होरा के आक्षेप पर रात में ही होरी के गाय लोटाने के निश्चय के समय, भुनिया और गोवर तथा माजतो-मेहता के रोमांस-काल के, सोना और भुनिया के ननद-भामो के मजाक तथा भिगुरीसिंह की नक़ल के कथोपकथन काफ़ी मनोरञ्जक हैं। एक उदाहरण लीजिये—

‘यह तो पाँच ही हैं मालिक !’

‘पाँच नहीं, दस हैं। घर जाकर गिनना !’

‘नहीं सरकार पाँच हैं !’

‘एक रुपया नज़राने का हुआ कि नहीं ?’

‘हाँ, सरकार !’

‘एक तहरीर का ?’

‘हाँ, सरकार !’

‘एक कागद का ?’

‘हाँ, सरकार !’

‘एक दस्तूरी का ?’

‘हाँ, सरकार !’

‘एक सूद का ?’

‘हाँ, सरकार !’

‘पाँच नगद, दस हुए कि नहीं ?’

‘हाँ, सरकार ! अब यह पाँचों भी मेरी ओर से रख लीजिये ।’

‘कैसा पागल है !’

‘नहीं, सरकार ! एक रुपया छोटी ठकुराइन का नज़राना है, एक रुपया बड़ी ठकुराइन का । एक रुपया छोटी ठकुराइन के पान खाने को, एक बड़ी ठकुराइन के पान खाने को । बाक़ी बचा एक, वह आपकी क्रिया-कर्म के लिए ।’

पात्रों के चारों ओर के वातावरण पर भी प्रेमचन्द जी की दृष्टि रहती है । स्वतन्त्र रूप से वसन्त के दो चित्र अनुपम माधुर्य लिए हुए हुए हैं । यदि पात्रों के चरित्र पर वातावरण का प्रभाव ही देखना हो तो सोना के पति मथुरा और सिलिया को देखना चाहिये ।

“बरोठे में अँधेरा था । उसने सिलिया का हाथ पकड़कर अपनी ओर खींचा । .. सिल्लो का मुँह उसके मुँह के पास आगया था और दोनों की साँस और आवाज़ और देह में कम्प हो रहा था ।”

मानव-जीवन के बहुत से पहलुओं पर ‘गोदान’ में प्रकाश डाला गया है । उसमें किसान, ज़मींदार, कारकुन, पटवारी, साह लोग, थानेदार, मिल-मालिक, मज़दूर, आधुनिक शिक्षित लड़कियाँ, प्रोफ़ेसर, दलाल, सम्पादक सभी अपने वास्तविक रूप में आते हैं । जहाँ तक हो सका है सभी को और विशेष रूप से ज़मींदारों को व्यापक दृष्टि से देखा गया है । वे रन्तुष्ट हों सुखी नहीं हैं । उनकी दुर्बलताओं को चित्रित भी किया गया है तथा कठिनाइयों को समझने का प्रयत्न भी किया गया है । शिक्षित ज़मींदारों के प्रतिनिधि हैं । वे दोनों रकावों पर खड़े हैं । राष्ट्रवादी भी थे और जी-हुजूर भी ।

जेल भी गये थे और सरकारी कर्मचारियों को डालियाँ भी देते थे । किसानों के प्रति सहानुभूति भी दिखाते और उनसे दण्ड तथा वेगार भी लेते । रायसाहब ने बार-बार उस वातावरण को दोषी ठहराया है जिसमें वे पले हैं । वे होरी के दण्ड के रुपये नोखे से अपने लिए माँगते हैं, यह नहीं कि होरी को वापिस दिला दें । वे सम्पादक को इसलिए लालच देते हैं कि उनके विरुद्ध वह कोई समाचार न छापे । इससे सम्पादक और ज़मींदार दोनों का स्वरूप स्पष्ट होता है । क्रूरजदार होकर भूठी मान-मर्यादा में आकर वे व्यायाम-शाला के लिए मेहता को ५०००) चन्दा देने का वायदा करते हैं ।

किसान और ज़मींदारों के अतिरिक्त डैमोक्रेसी, साम्यवाद, इलेक्शन, स्वच्छन्द प्रेम और महाजनी पर भी काफी छोटे फँके गये हैं । स्त्रियों के समानाधिकार पर 'बुमेन्स लीग' में मिस्टर मेहता से एक व्याख्यान ही दिला दिया है । इसी प्रकार खन्ना की मिल में आग लगते समय मज़दूर-सङ्घ और हड़ताल आदि के दृश्य हमारे सामने आते हैं । मालती के द्वारा ग्राम-सुधार का दया-जनित हल्का स्वरूप भी, जो अधिक सक्रिय नहीं है, चित्रित किया गया है ।

कहीं व्याकरण की, या किसी पात्र का नाम पहिले कामिनी लिखकर आगे गोविन्दी लिखने की, या मेहता की पहिले आठ सौ रुपये आय बताकर फिर एक हजार बताने की बातें छोटी भूलें हैं, टोप नहीं । भाषा तो जैसे उनकी लेखनी से फिसलती, टपकती, बहती चलती है । मालती ने एक स्थान पर मेहता से पूछा है, "और यह पोथे कैसे लिख डालते हो ?" मेहता उत्तर देने हैं, "उसमें तो विशेष कुछ नहीं करना पड़ता । कलम लेकर

बैठ जाता हूँ और लिखने लगता हूँ।” प्रेमचन्दजी ने भी स्वयं इसी सहज भाव से लिखा है जैसे प्रेमचन्द के हाथ में लेखनी पहुँच गई और चलने लगी। समय के साथ प्रेमचन्द जी की भाषा और शैली में भी परिवर्तन दृष्टिगोचर होता है। भाषा यद्यपि उनकी सरल, स्वाभाविक और पात्रानुकूल है, पर जहाँ गो-दान में लेखक को स्वयं कुछ कहना पड़ा है, वहाँ प्रायः भाषा अन्य उपन्यासों से अधिक परिमार्जित मधुर और साहित्यिक हो गई है।

“वह अभिसार की मीठी स्मृतियाँ याद आईं, जब वह अपने उन्मत्त उदासों में, अपनी नशीली चित्तवनों में मानो अपने प्राण निकाल कर उसके चरणों पर रख देता था। भुनिया किसी वियोगी पत्नी की भाँति अपने छोटे से घोंसले में एकान्त जीवन काट रही थी। वहाँ नर का मत्त आग्रह न था, न वह उदीप्त उल्लास, न शावकों की मीठी आवाज़ें, मगर बहेलिये का जाल और छल भी तो वहाँ न था।”

कला की दृष्टि से परखें तो ‘गोदान’ में बहुत से पुराने दोषों का परिहार हुआ है। इसके लिए ‘रङ्गभूमि’ की भाँति यह नहीं कहा जा सकता कि उपन्यास के कलेवर को प्रेमचन्दजी ने व्यर्थ बढ़ाया है। इसमें कथानक और चरित्रों का उपयुक्त सामंजस्य है। ‘सेवा-मदन’ की भाँति यह नहीं कहा जा सकता कि इसमें सुधारभावना प्रबल होगई है। इसमें आदर्श के सामने यथार्थवाद का पलड़ा भारी ही है। म्युनिसिपैल्टी के से रूखे थका देने वाले लम्बे प्रसङ्ग भी इसमें नहीं हैं। जहाँ लम्बे प्रसङ्ग हैं, वहाँ विश्राम के लिए कोई ढङ्ग निकाला गया है। राय साहब जब अपनी दशा होरी को समझाते हैं तो बीच-बीच में पान खाते जाते हैं, भुनिया जब एक साँस में अपनी अतीत-गाथा सुनाना चाहती

है तो कहीं कहीं बीच में गोबर टोक देता है, मेहता जब लम्बा व्याख्यान देते हैं तो दर्शक लोग आलोचना करते जाते हैं। 'गयन' की जोहरा वेश्या की भोंति किसी की अस्वाभाविक मृत्यु नहीं दिखाई गई। सिलिया और मातादीन का पुनर्मिलन कराके प्रेमचन्द जी हमारी प्रशंसा के पात्र हुए हैं। उपन्यास के अंतिम भाग में वे रायसाहब, खन्ना-गोविन्दी, मेहता-मालती, सिलिया-माता-दीन का उचित निर्णय कर होरी की मृत्यु के समय होरा को बुलाकर हमारे हृदय पर पेना आघात करते हैं कि वह सदैव यना रहता है।

गो-दान भारत के गाँवों की भीषण दुर्दशा का निर्दय चित्रण है और मुझे तो यह भी एक समस्या-उपन्यास ही प्रतीत होता है। यह दूसरी बात है कि इस उपन्यास में प्रेमचन्द जी की प्रतिभा पूर्ण विकास को पहुँच गई है और समस्या को कला ने गार् में ले लिया है।

अपढ़, अन्ध-विश्वासी, धर्म-भौंक, भाग्यवादी दृष्टि, मर्यादावादी किसान राज के आर्थिक, सामाजिक, नैतिक, धार्मिक और राजनीतिक विधानों के जाल में फँसा हुआ पर-फतरे पंछी के समान फड़फड़ा रहा है। मुक्ति का मार्ग फटो है डूँढ़ नहीं पाता। पिस्तले-पिम्पने उनमें हीनता की भावना (Inferiority complex) प्रगल हो गई है जो और भी घातक है—प्रयत्न को कुटिल करने वाली, आत्म-चेतना को अपनी विपैली छाया से आच्छादित करने वाली। प्रेमचन्द जी के शब्दों में, "उनकी निरीहता जड़ता की हद तक पहुँच गई है जिसे कोई बहोर आघात ही धर्मन्याय बना सकता है।" यह सफल हो, समाधान नहीं। कानूना

कठोर आघात ? मज़दूर की भी ऐसी ही दयनीय दशा उन्होंने चित्रित की है, “आपके मजूर विलों में रहते हैं—गंदे, बदबूदार विलों में—जहाँ आप एक मिनट भी रह जावें, तो आपको क्रै हो जाय। कपड़े जो वह पहनते हैं, उनसे आप अपने जूते भी न पोछेंगे। खाना जो वह खाते हैं, वह आपका कुत्ता भी न खायगा।” पर यह विश्लेषण है, व्यवस्था नहीं। इनके उद्धार के लिये क्या करना होगा ? क्या समाज-व्यवस्था, वर्ण-व्यवस्था, आर्थिक-विधान को नष्ट-भ्रष्ट करना होगा ? या केवल बदलना होगा ? यदि किसी समर्थ साहित्यिक की दृष्टि में समाजवाद का मङ्गलमय स्वस्थ विधान घूम गया और इन समस्याओं का वह कोई सुभाव किसी उत्कृष्ट कृति के रूप में कभी दे सका, तो ‘गोदान’ निश्चित रूप से उसके विश्लेषण की प्रामाणिक भूमिका वन सकेगा ।

गो-दान प्रेमचन्द जी की प्रौढ़तम रचना भी है और श्रेष्ठतम भी। यह उनकी अचल कीर्ति का स्मारक है। उनके अन्तर का कलाकार यहाँ पूर्ण सजग है। अत्यन्त स्वस्थ क्षणों में इस कृति का निर्माण हुआ है। पात्र गोदान में उनके ‘टाइप’ ही हैं, ‘व्यक्ति’ नहीं, पर सभी को आकृति-वर्णन के द्वारा उन्होंने व्यक्तित्व प्रदान किया है। पढ़ते ही नेत्रों के आगे एक मूर्ति घूम जाती है। उपन्यासों और कहानियों को पढ़कर प्रायः सामान्य युवक और सामान्य युवती का ही ध्यान होता है—स्वस्थ सुन्दर, मधुर कोमल। बहुत हुआ किसी की आँखे बड़ी बतार्दी, किसी के कानों में इश्चरिङ्ग पहना दिये, किसी के जूड़े में फूल गूँथ दिये। थोड़े से परिवर्तन के साथ यहाँ पात्रों

से आपका परिचय इस प्रकार कराया जायगा कि आप उन्हें भीड़ में पृथक् कर सकें, भूल न सकें—“भिंगुरीसिंह बैठे दतून कर रहे थे। नाटे, मोटे, खल्वाट, काले, लम्बी नाक और बड़ी बड़ी मूँछों वाले आदमी थे, बिलकुल विद्रूपक जैसे।” थोड़ी देर में एक इक्केवाला रुपये माँगने आया। अलादीन नाम था, सिर घुटा हुआ, खिचड़ी डाढ़ी, और काना। ‘चुड़िया—दोहरी देह की, काली-कलड़ी, नाटी, कुरूप, घड़े घड़े रतनों वाली स्त्री थी।’ कवड्डी के खेल का वर्णन ही जिस रोचकता और स्पष्टता से किया है, क्या कोई विदेशी कलाकार वैसा वर्णन किसी क्रिकेट-मैच का करेगा ? रोमांस के दृश्यों के वर्णन में मन के योजन की स्वस्थ गन्ध है। और गंभीर स्थलों का तो कहना ही क्या ? अंतर का विश्लेषण पक्षदम चकित कर देने वाला है। प्रेमचन्द जी के पात्र घोलने से भी आधिक सोचते हैं। और सोचते क्या हैं ? भातर गहरे से गहरे उतरते चले जाते हैं। भारतीय किन्नान की रूजीव-मूक ममता ‘गो’ को ही किस कोशिल से कथानक में गूँथा है। बहुत गहरी द्रवणशीलता, स्थितियों के बहुत गंभीर परिचय और महान् क्षमता के बिना क्या यह सम्भव है कि वह बार बार हमारे हृदय से खींच कर बरबस आम्हें हमारी दरोनियों तक ले आवे। पता नहीं चलता कि अपने युग का यह स्वयंसे सजग कलाकार, पक्षदम प्रकृत कलाकार क्या और कहाँ हृदय को मध्य देगा, मनोस देगा। और जो कलाकार अपनी संस्कृत मर्म-स्पर्शिता से हमें खला नहीं मदन। उसे मैं बहुत हल्का कलाकार समझता हूँ।

नूरजहाँ

वर्तमान युग विशेषरूप से गीतों का युग, मुक्तकों का युग है। प्रबन्ध-काव्यों की ओर से एक प्रकार की उदासीनता ही प्रदर्शित हो रही है। उपाध्यायजी ने प्रिय-प्रवास तथा गुप्तजी ने साकेत के द्वारा इस कमी को पूरा करने का प्रयत्न किया। प्रिय-प्रवास तथा साकेत काव्य के लक्षणों से पूर्ण होने पर भी कथानक की दृष्टि से सीमित ही हैं। इसी से इस काल के कवियों की प्रगीतमुक्तकों की ओर अत्यधिक अभिरुचि देखकर एक समालोचक ने कुछ दिन हुए ऐसी आशङ्का प्रकट की कि यह काल प्रबन्ध-काव्यों के हास का काल है। गुरुभक्तसिंहजी की नूरजहाँ का जन्म उस आशङ्का को किंचित् आश्वासन देने को हुआ। इस ग्रन्थ में काव्यत्व की भी पूर्ण रक्षा हुई और प्रबन्ध की भी। नूरजहाँ को हम रामायण, पद्मावत जैसे उत्कृष्ट काव्यों की पंक्ति में गिन सकते हैं।

नूरजहाँ की कथा चिरपरिचित है, क्योंकि उसका आधार ऐतिहासिक है। सलीम (जहाँगीर,) मेहरुन्निसा (नूरजहाँ), अफ़ग़ान, गयास, अकबर, कुतुबुद्दीन आदि ऐतिहासिक व्यक्ति हैं। कथा को रोचक बनाने एवं प्रबन्ध की गति को ठीक रखने के लिए बीच बीच में रम्य कल्पना से काम लिया गया है। घटनाएँ भी प्रायः ऐतिहासिक हैं। गयास का अपने देश को छोड़ना, मेहर का शाही महल में आना, मेहर अफ़ग़ान का विवाह, अफ़ग़ान का बध, मेहर की चार साल तक जहाँगीर के प्रति उदासीनता और अन्त में नूरजहाँ का आत्म-समर्पण—सत्रहवीं शताब्दी के ऐतिहासिक सत्य हैं।

प्रबन्ध-काव्य की सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि उसमें एक प्रसङ्ग की शृङ्खला दूसरे से बनी रहे—कथा धारा-वाहिक रूप में बहे। नूरजहाँ की कथा सुचारु गति से बहती है, पर कवि यदि अनारकली की मामिक-कथा के नीलम-पर्वत को बचाकर निकलता तो प्रबन्ध की दृष्टि से कथानक और उत्कृष्ट हो जाता। तीन सर्गों में जो उसकी कथा कही गई है 'नूरजहाँ' में उसकी कोई सार्थकता नहीं है। अनारकली के प्रेम, उसके बन्दी-जीवन, निष्कासन और मृत्यु की घटनाएँ मर्म-स्पर्शिली होने पर भी प्रबन्ध की दृष्टि से खटकती हैं। यह सत्य है कि कवि द्वारा चित्रित उस 'परियों की सुन्दरी रानी' का रूप अनुपम, उसके नृत्य की भाव-भंगी मनोरम, सलीम के प्रति उसका प्रेम सराहनीय, अकबर को उसका फटकार बालुनीय और उसकी मृत्यु करुणोत्पादक है, पर यह एक पृथक् कहाना है। कथानक से उसका कोई लगाव नहीं है। वह कहानी सलीम का विलासी जीवनचित्रित करने के लिए ही याद लाई जाती तो उसका सङ्केत मात्र यथेष्ट था। सलीम ने लाहौर में उसको समाधि बना और उस समाधि से घंटों चिपट कर रो राकर जो अपने प्रेमी हृदय का परिचय दिया है वह उस समय झटा पड़ता दिखाई देता है जब आगे के सर्ग में ही सलीम मेहर के प्रेमपाश में पड़ जाता है। अनार के प्रति वह उदाम प्रेम इनको जल्दी ठण्डा पड़ जायगा, ऐसी आशा नहीं की जा सकती। लाहौर में अनारकली की समाधि के साथ उसकी स्मृति को समाधि भी बन गई, यह बहुत बड़ा मनोवैज्ञानिक अस्तित्व है। जो एक मुग को देखकर दूसरे मुग को भूल जाते हैं, या किसी की आँख मिचने पर आँप फेर लेते हैं—उनसे प्रेम शब्द का उच्चारण सम्भरकर कराना चाहिए। आगे के कथानक को भी इस कहानी से कोई सम्बन्ध नहीं

नूरजहाँ

वर्तमान युग विशेषरूप से गीतों का युग, मुक्तकों का युग है। प्रबन्ध-काव्यों की ओर से एक प्रकार की उदासीनता ही प्रदर्शित हो रही है। उपाध्यायजी ने प्रिय-प्रवास तथा गुप्तजी ने साकेत के द्वारा इस कमी को पूरा करने का प्रयत्न किया। प्रिय-प्रवास तथा साकेत काव्य के लक्षणों से पूर्ण होने पर भी कथानक की दृष्टि से सीमित ही हैं। इसी से इस काल के कवियों की प्रगीतमुक्तकों की ओर अत्यधिक अभिरुचि देखकर एक नमालोचक ने कुछ दिन हुए ऐसी आशङ्का प्रकट की कि यह काल प्रबन्ध-काव्यों के ह्रास का काल है। गुरुभक्तसिंहजी की नूरजहाँ का जन्म उस आशङ्का को किंचित् आश्वासन देने को हुआ। इस ग्रन्थ में काव्यत्व की भी पूर्ण रक्षा हुई और प्रबन्ध की भी। नूरजहाँ को हम रामायण, पञ्चावत जैसे उत्कृष्ट काव्यों की पंक्ति में गिन सकते हैं।

नूरजहाँ की कथा चिरपरिचित है, क्योंकि उसका आधार ऐतिहासिक है। सलीम (जहाँगीर), मेहरुन्निसा (नूरजहाँ), अफ़ग़ान, ग़यास, अफ़वर, कुनुबुद्दीन आदि ऐतिहासिक व्यक्ति हैं। कथा को रोचक बनाने एवं प्रबन्ध की गति को ठीक रखने के लिए बीच बीच में रम्य कल्पना से काम लिया गया है। घटनाएँ भी प्रायः ऐतिहासिक हैं। ग़यास का अपने देश को छोड़ना, मेहर का शाही महल में आना, मेहर अफ़ग़ान का विवाह, अफ़ग़ान का वध, मेहर की चार साल तक जहाँगीर के प्रति उदासीनता और अन्त में नूरजहाँ का आत्म-समर्पण—सबदर्ची शताब्दी के ऐतिहासिक सत्य हैं।

प्रबन्ध-काव्य की सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि उसमें एक प्रसङ्ग की शृङ्खला दूसरे से बनी रहे—कथा धारा-वाहिक रूप में बहे। नूरजहाँ की कथा सुचारु गति-से बहती है, पर कवि यदि अनारकली की मामिक-कथा के नीलम-पर्वत को बचाकर निकलता तो प्रबन्ध की दृष्टि से कथानक और उत्कृष्ट हो जाता। तीन सर्गों में जो उसकी कथा कही गई है 'नूरजहाँ' में उसकी कोई सार्थकता नहीं है। अनारकली के प्रेम, उसके बन्दी-जीवन, निष्कासन और मृत्यु की घटनाएँ मर्म-स्पर्शिणी होने पर भी प्रबन्ध की दृष्टि से खटकती हैं। यह सत्य है कि कवि द्वारा चित्रित उस 'परियों की सुन्दरी रानी' का रूप अनुपम, उसके नृत्य की भाव-भंगी मनोरम, सलीम के प्रति उसका प्रेम सराहनीय, अकबर को उसको फटकार वांछनीय और उसकी मृत्यु करुणोत्पादक है, पर यह एक पृथक् कहानी है। कथानक से उसका कोई लगाव नहीं है। वह कहानी सलीम का विलासी जीवन चित्रित करने के लिए ही याद लो गई होती तो उसका सङ्केत मात्र यथेष्ट था। सलीम ने लाहौर में उसको समाधि बना और उस समाधि से घंटों चिपट कर रो रोकर जो अपने प्रेमी हृदय का परिचय दिया है वह उस समय झूठा पड़ता दिखाई देता है जब आगे के सर्ग में ही सलीम मेहर के प्रेमपाश में पड़ जाता है। अनार के प्रति वह उद्दाम प्रेम इनती जल्दी ठण्डा पड़ जायगा, ऐसी आशा नहीं की जा सकती। लाहौर में अनारकली की समाधि के साथ उसकी स्मृति की समाधि भी बन गई, यह बहुत बड़ा मनोवैज्ञानिक असत्य है। जो एक मुख को देखकर दूसरे मुख को भूल जाते हैं, या किसी की आँख मिचने पर आँख फेर लेते हैं—उनसे प्रेम शब्द का उच्चारण समझकर कराना चाहिये। आगे के कथानक को भी इस कहानी से कोई सहायक

पहुँचती। इसी प्रकार अपनी पत्नी प्रेमलता के समझाए जाने पर नाहरसिंह का अफगन के वध से विरक्त होने वाला प्रसङ्ग भी अधिक महत्ता नहीं रखता। उस कार्य के लिए कुतुबुद्दीन की कथा ही पर्याप्त है।

इन प्रसङ्गों को छोड़कर यदि हम नूरजहाँ पर दृष्टि डालें तो हमें गुरुभक्तसिंहजी की सुरचि एवं प्रतिभा का पता चलता है। अपने नायक-नायिका को उन्होंने उच्च कुल का ही रखा है। इसका नायक एक मुगल-सम्राट् है और नायिका का साक्षात्कार सलीम से यद्यपि साधारण परिस्थिति में होता है, पर वह भी धनी वंश की वालिका थी। इस काव्य में अठारह सर्ग हैं और प्रसङ्गानुकूल सर्ग-सर्ग में छन्द बदलता चलता है। रसों में शृङ्गार की प्रधानता है। बीच बीच में करुण का पुट है। मेहर की लड़की लैला की अवतारणा से लोरी द्वारा वात्सल्य भी अपनी बानगी दिखा रहा है। कथा नूरजहाँ की प्राप्ति में, जो इसका लक्ष्य है, समाप्त होती है।

नूरजहाँ की बहुत सी घटनाओं को वहीं तक बढ़ाया गया है जहाँ तक वे कथानक में बाधक न हों। मेहर के वंश का परिचय देने के लिए और यह बतलाने के लिए कि वह अन्य प्रदेश की वालिका थी कवि ने गयास और उसकी बेगम की चर्चा मेहर के जन्म तक ही की है, यद्यपि इस बात की उत्सुकता बराबर बनी रहती है कि उनका क्या हुआ, पर उनकी कथा को बढ़ाना अनावश्यक होता। कुतुबुद्दीन की मृत्यु के पश्चात् जमीला की कोई चर्चा नहीं की गई, क्योंकि जमीला की अवतारणा केवल इसलिए हुई है कि वह अपने डाह के प्राचल्य से मेहर को सलीम से पृथक् करे। वह कार्य उसने किया। पर सलीम उसके प्रेम

के थोथेपन की परीक्षा ले चुका था । अतः मेहर के शाही महल में लौटने पर जमीला का अस्तित्व अर्थहीन है, इसलिए कवि ने उसे फिर स्मरण नहीं किया । इसी प्रकार अपनी नीचता से अनारकली की मृत्यु का कारण होने और मेहर सलीम को दूर करने का काम करने के पश्चात् अकबर भी काव्य-मंच से हट जाता है, क्योंकि प्रबंध-काव्य की दृष्टि से उसका कार्य पूरा हो चुका है । नाहरसिंह और प्रेमलता की प्रासंगिक कथा जैसा पहिले कहा जा चुका है एक प्रकार से व्यर्थ ही है । यदि उसके लिये कोई समाधान है तो यही कि वह एक हिंदू नारी के हृदय की उज्ज्वलता के सहारे जमीला के चरित्र की पतितावस्था की तुलना करने में सहायक होती है । पर जमीला का चरित्र तो वैसे ही स्पष्ट है । सर्वसुन्दरी के अस्तित्व के दो मुख्य कारण हैं मेहर की सखी के रूप में वह उसके हृदय के द्वन्द्व की पुकार हम तक पहुँचाती है, और यह सर्वसुन्दरी ही है जो मेहर को उसकी नैतिक दुर्बलता से मुक्त करती है । अफगन और मेहर के ढाका छोड़ने पर तथा अफगन की मृत्यु पर भी कवि ने सर्वसुन्दरी को बोलने का अवसर दिया है । प्रथम अवसर पर वह भविष्यवाणी करके चली जाती है, पर अफगन की मृत्यु पर मेहर के सामने जब वह कहती है कि 'फूला हुआ गर्व में इतना थरे ! बुदबुदे ! फूट गया' तो बाह्य दृष्टि से ऐसा प्रतीत होता है कि कम से कम मेहर की इस दीनावस्था में सर्वसुन्दरी को चुप रहना चाहिए था । पर कवि ने सर्वसुन्दरी के मुँह से जीवन की निस्सारता दिखाते हुए जो कठोर शब्दों को बर्ग करार है वह केवल अफगन के चरित्र को सामने रखकर ।

मेहर इस काव्य की नायिका है, अतः उसकी मूर्ति गढ़ी करने में विशेष कौशल अपेक्षित है । वह बाह्य और आन्तरिक

सौंदर्य से सम्पन्न है। उसके जन्म पर कवि ने उसे 'भूमण्डल की मुँदरी का सुघर नगीना' कहा है। बड़ी होने पर वह किरण-जाल सी उज्ज्वल दिखलाई देती हैं, उसके अंग-प्रत्यंग में चपला खेलती है। उसका यौवन घनघटा सा उठता है। उसपर भगवान ने उसे वह भोलापन दिया है जो 'सुन्दरता कहूँ सुन्दर करई।' पर नूरजहाँ के चरित्र का प्राण है उसके हृदय का अंतर्द्वन्द्व। किसी के भी जीवन का यह सबसे बड़ा अभिशाप है कि उसका प्रेम किसी से हो, विवाह किसी से। मेहर इसी प्रकार की एक अभिशापग्रसित नारी है। इस पर भी अँधेरी रात में वेश बदल कर उसके पति की हत्या करने की इच्छा से आने वाले अपने प्रेमी को करारा जवाब देकर उसने जो कर्तव्य की वेदी पर प्रेम का बलिदान किया है, उसके कारण वह कितनी कौतुक की वस्तु लगती है, कितनी प्यारी और प्रशंसनीय। यह नहीं कि उसके जीवने में मानसिक दुर्बलता न आई हो। एक बार वह संबंध-विच्छेद की बात भी सोचती है, पर उसका उत्तरदायित्व उस पर नहीं, उसके पति पर है। अफगान था स्वभाव का रूखा, हृदयहीन, अत्याचारी। कला उसके लिये बला, प्रेम पागलपन, संगीत और साहित्य से उसे चिढ़, रमणी कामपूति का साधन। कहाँ तक क्षोभ उत्पन्न न होता। दोनों का संयोग ऐसा था जैसे कौए की चोंच में अंगूर। मेहर का वह क्षणिक आवेश था। पति की मृत्यु के उपरांत भी उसने अपनी दृढ़ता का परिचय दिया है—एक बार तो आत्मघात के लिए सन्नद्ध होकर भी। अन्त में जहाँगीर अपने कौशल से ही उस पर विजय प्राप्त करने में सफल होता है और प्रेम-भावना सतीत्व-भावना को दबा देती है। वहाँ न झुकने पर नूरजहाँ देवी तो हो जाती पर पत्थर की। वहाँ पराजय ही प्यारी लगती है।

विश्वास नहीं होता कि विवाहोपरान्त अन्य सुखद स्मृतियों के साथ सलीम की स्मृति को विदा करने में वह पूर्ण रूप से समर्थ हुई थी। इस कराहने को तो सुनिये—

प्यारे दामन की पटी से,
बाँधे चोटों की टीस विदा।
उस मरु प्रदेश में खोई,
सरिताधारा के वारीश विदा।

वे हिचकी बनकर आते हैं,
आँसू बनकर हो गए विदा।
वे पीड़ा बनकर उठते हैं,
क्रिस्मत बनकर सों गए, विदा।

सलीम एक विलासी शहजादा है। इस काव्य में तीन रमणी-स्मृतियाँ हैं—अनारबली, मेहरुन्निसा और जमीला। कवि ने तीनों के साथ उसके 'चुम्बन' 'आलिङ्गन' को दिखाया अथवा बताया है। उस जैसी विधिति के व्यक्तियों का ऐसा चरित्र रहना है अथवा उन्हें ऐसी सुविधाएँ रहती हैं यही दिखाना कवि का लक्ष्य है। जमीला के प्रति कोई गहरी अनुभूति उसके हृदय में नहीं है। सबसे प्रथम अनारबली उसके जीवन में आती है और आधी की भाँति उसके अस्तित्व को भ्रमभोर देखती है। फिर मेहरुन्निसा का भोला मोन्दर्य उसे मन्त बना देता है। जैसे झाँधी उतरने पर कुछ फिर अपनी शान्त स्थिति में आएर मलिनानिल के भोखों का स्वागत करता है उसी प्रकार सलीम ने अनार के पश्चात् मेहर के स्नेह को पोषित किया है। आदर्श प्रेमी न होने पर भी सलीम प्रेमी अवश्य है। हमारा विश्वास है कि यदि अनार आत्मदान न करती तो सलीम की प्रणय-

सौंदर्य से सम्पन्न है। उसके जन्म पर कवि ने उसे 'भूमण्डल की मुँदरी का सुघर नगीना' कहा है। बड़ी होने पर वह किरण-जाल सी उज्ज्वल दिखलाई देती हैं, उसके अंग-प्रत्यंग में चपला खेलती है। उसका यौवन घनघटा सा उठता है। उसपर भगवान ने उसे वह भोलापन दिया है जो 'सुन्दरता कहँ सुन्दर करई।' पर नूरजहाँ के चरित्र का प्राण है उसके हृदय का अंतर्हृन्द्। किसी के भी जीवन का यह सबसे बड़ा अभिशाप है कि उसका प्रेम किसी से हो, विवाह किसी से। मेहर इसी प्रकार की एक अभिशापग्रस्त नारी है। इस पर भी अँधेरी रात में वेश बदल कर उसके पति की हत्या करने की इच्छा से आने वाले अपने प्रेमी को करारा जवाब देकर उसने जो कर्तव्य की वेदी पर प्रेम का बलिदान किया है, उसके कारण वह कितनी कौतुक की वस्तु लगती है, कितनी प्यारी और प्रशंसनीय। यह नहीं कि उसके जीवन में मानसिक दुर्बलता न आई हो। एक बार वह 'संबंध-विच्छेद' की बात भी सोचती है, पर उसका उत्तरदायित्व उस पर नहीं, उसके पति पर है। अफ़ग़ान था स्वभाव का रूखा, हृदयहीन, अत्याचारी। कला उसके लिये बला, प्रेम पागलपन, संगीत और साहित्य से उसे चिढ़, रमणी कामपूति का साधन। कहाँ तक लोभ उत्पन्न न होता। दोनों का संयोग ऐसा था जैसे कौए की चोंच में अंगूर। मेहर का वह क्षणिक आवेश था। पति की मृत्यु के उपरांत भी उसने अपनी दृढ़ता का परिचय दिया है—एक बार तो आत्मघात के लिए सन्नद्ध होकर भी। अन्त में जहांगीर अपने कौशल से ही उस पर विजय प्राप्त करने में सफल होता है और प्रेम-भावना सतीत्व-भावना को दबा देती है। वहाँ न झुकने पर नूरजहाँ देवी तो हो जाती पर पत्थर की। वहाँ पराजय ही प्यारी लगती है।

विश्वास नहीं होता कि विवाहोपरान्त अन्य सुखद स्मृतियों के साथ सलीम की स्मृति को विदा करने में वह पूर्ण रूप से समर्थ हुई थी। इस कराहने को तो सुनिये—

प्यारे दामन की पट्टी से,
झाँधे चोटों की टीस विदा।
उस मरु प्रदेश में खोई,
सरिताधारा के वारीश विदा।

वे हिचकी धनकर आते हैं,
आँसू बनकर होगए विदा।
वे पीड़ा बनकर उठते हैं,
क़िस्मत धनकर सोगए, विदा।

सलीम एक विलासी शहज़ादा है। इस काव्य में तीन रमणी-मूर्तियाँ हैं—अनारफली, मेहरुन्निसा और जमीला। कवि ने तीनों के साथ उसके 'चुम्बन' 'आलिङ्गन' को दिखाया अथवा यताया है। उस जैसी स्थिति के व्यक्तियों का ऐसा चरित्र रहता है अथवा उन्हें ऐसी सुविधाएँ रहती हैं यही दिखाना कवि का लक्ष्य है। जमीला के प्रति कोई गहरी अनुभूति उसके हृदय में नहीं है। सबसे प्रथम अनारफली उसके जीवन में आती है और आँधी की भाँति उसके अस्तित्व को भूकम्पोर देती है। फिर मेहरुन्निसा का भोला सौन्दर्य उसे मस्त बना देता है। जैसे आँधी उतरने पर वृक्ष फिर अपनी शान्त स्थिति में आकर मलियानिल के भोक्कों का स्वागत करता है उसी प्रकार सलीम ने अनार के पञ्चात् मेहर के स्नेह को पोषित किया है। आदर्श प्रेमी न होने पर भी सलीम प्रेमी अवश्य है। हमारा विश्वास है कि यदि अनार आत्मघात न करती तो सलीम की प्रत्य-

सहचरी होती । किसी की स्मृति को लेकर जीवित रहने वाले प्रेमियों में से सलीम न था । उसके प्रेम के लिए एक स्थूल आधार की आवश्यकता थी । परन्तु जब वह प्रेम करता है तब अन्धा होकर प्रेम करता है । प्रेम के लिये वह पिता से विरक्त हो सकता है, राज्य छोड़ सकता है, डाकू के समान किसी की हत्या करने को उद्यत हो सकता है, किसी से अपने प्रातद्वन्द्वी की हत्या करवा सकता है । पर जिस पर उसकी दृष्टि पड़ गई वह उसके हस्तगत होना ही चाहिये । इसके लिये आप उसे कायर कह सकते हैं, धूर्त कह सकते हैं, और चाहें तो 'प्रेम में कुछ भी अनुचित नहीं' वाले सिद्धान्त के आधार पर 'कोई बात नहीं है' कहकर उसे क्षमा कर सकते हैं । जो अफ़ग़ान की हत्या करा सकता है वही चार वर्ष तक मेहर का स्पर्श करने में भी विवश रहे, प्रेम की वह कठोरता और यह कोमलता कैसी चिल्लाए है !

शेरअफ़ग़ान को हृदयहीन बनाने में कवि ने बड़ी चतुराई से काम लिया है । उसका गार्हस्थ्य-जीवन इतना शुष्क है कि मेहर के सौन्दर्य और प्रकृति-प्रेमी कोमल हृदय का समझना तो दूर, अपनी नन्हीं सी कोमल बच्ची लैला को भी अकारण उठा कर पटक देता है और पद के मद में इतना अन्धा है कि प्रजा को साधारण अपराध पर धर्म-परिवर्तन की धमकी देता है और धर्म-परिवर्तन न करने पर एक निरीह प्राणी की हत्या करता है । उसकी यह हृदयहीनता मेहर के हृदय में अपने प्रेमी की सुखद स्मृति का घाव हरा रखती होगी और अपरोक्ष रूप से उस मिलन में सहायक हुई जो नियति के द्वारा निश्चित था । उसका अत्याचार प्रजा की आँखों पर भी जहाँगीर की धूर्तता पर पर्दा डालने में सहायक हुआ होगा, क्योंकि उसके वध पर मेहर को छोड़कर

शायद ही किसी ओर को दुःख हुआ हो। ऐसे अन्याचारी अधिकारी का मिटना ही कल्याणकारी था।

जमीला नीच प्रवृत्ति की एक स्त्री है—डेपमयी, कुटिल, व्यंग्यमयी और अधम। कहीं भी किसी उच्च प्रवृत्ति का उमने परिचय नहीं दिया। दो मिले हुए हृदयों को नष्ट दूर करती है और मेहर को वाक्य-वाणों से छेदती है। प्रेम की अत्यन्त हल्की धारणा उसके सामने है। न वह अपनी हमजोली की हो सकती थी; न अपने प्रेमी की और न अपने पति की। उसके शब्दों में ही उसके आचरण का पता चलता है—

(अ) यदि नाम जमीला है मेरा पानी में आग लगा दूँगी।

(आ) प्रेमी और प्रेमिका जैसे जीते मरते हैं सौ बार ॥

वैसे ही जुबान ही से मैं भी मरने को थी तैयार।

(इ) इससे मेरा अनुभव मानो, युवती बूढ़े से ब्याह करो ॥

फिर कौन पूछने वाला है चाहे सक्तेद या स्याह करो।

वर्णन की दृष्टि से नूरजहाँ का विशेष महत्त्व है—क्या प्रकृति वर्णन, क्या भावों का स्पष्टीकरण और क्या मुद्राओं का अंकन। शायस के चरित्र में मातृभूमि का प्रेम, अनारकली के चरित्र में प्रेम का महत्त्व, अफगर के रूप में धूर्तता का चित्र, जमीला के रूप में नारी हृदय में भयदूर डाह का स्वरूप, अफगन के चरित्र में क्लेषण और अन्याचार का चित्र, लैला के रूप में वात्सल्य का आलम्बन तथा नूरजहाँ के रूप में प्रेम और सनतोन्व का छन्द अङ्कित किया गया है। जहाँ प्रेम, शोक, चिन्ता, क्रोध, ईर्ष्या आदि के अवसर आए हैं वहाँ कवि ने पात्रविशेष की आकृति को भी प्रभावित किया है जिससे भावविशेष पाठक के पल्लेजे में सीधा उतरता है। शायस की वेगम की गंभीररी यह मुद्रा देखिए जो नाटकीय प्रभाव लिए हुए है—

तमक उठी रिस से वह बाम
 टोट एक लटनागिन को—
 जो लख ललाट पर स्वेदललाम—
 लटक, चाटने चली ओस थी,
 उसे मटक कर पीछे कर
 एक फिसलती वक्र दृष्टि से
 प्रियतम को लख आँखें भर ।

या मेहर-सलीम के आकर्षण-प्रसङ्ग में मेहर
 स्वर्गीय भोलेपन पर मुग्ध हजिए—

एक कबूतर देख हाथ में पूछा कहाँ अवर है ।
 उसने कहा अ-पर कैसा ? व... ॥ स-पर है ॥
 उत्तेजित हो पूछा उसने, ... कैसे ?
 'फड़' से उड़ा दूसरा बोले 'ऐसे' ।

नूरजहाँ प्रकृति का तो 'कोड़ा
 पावस, शीत ऋतुएँ अपनी वि...
 उसमें प्रभात, संध्या, रात्रि ...
 से भरे हुये बसते हैं । नूरजहाँ ...
 पर मुग्ध है । नूरजहाँ की कथा ...
 प्रारम्भ होती है और उसका अन्त
 उद्यानों के बीच होता है, जहाँ ...
 नूरजहाँ के उदासान हृदय पर वि...
 हास्य की सार्थकता यह लिखने में
 'ओवरकोट' बन जाने से 'आज बर,
 एक रैनि रहि जायँ' जै भी पंक्तियों को
 'नूरजहाँ' के अन्तिम सर्ग में सरित
 ... के अन्तर में प्र

प्रयत्न करें कि उसके हृदय की हलचल में 'थी फुहार पड़ रही' का कितना भाग है ! वे उससे पूछें कि तुम 'ओवरकोट' पहनना पसंद करोगी ?

गुरुभक्तसिंह जी का प्रकृति-चरण कई दृष्टियों से सराहनीय है। प्रकृति मानव-जीवन की सहचरी है। उन्होंने मानव-जीवन और प्रकृति में पूर्ण सामञ्जस्य स्थापित किया है। नूरजहाँ का जन्म ही प्रकृति की गोद में होता है। क्षितिज गर्भ से ज्योंही नव ऊया का नभ पर जन्म होता है, त्योंही तृणदल पर थोसविंदु सी कन्या खेलने लगती है। पूर्ण-याचना होने पर उपाकाल में मेहर एक अलहद बालिका सी मोरही है। प्रभात-पवन उनकी बिखरी थलकों से लहरा कर कोड़ा करता है। उसे देखने के लिये ज्योतिकुमारी घातायन से भाँकती है। एक किरण उसके उड़ते अञ्जल से आँखमिचौनी खेलती है। दूसरी किरण धीरे झूकर मेहर को जगाने का उपक्रम करती है तथा उसके करवट लैते ही डर फर उसके बालों में छिप जाती है। कैसा रम्य चित्र है !

हृदय-ताल पर उठते गिरते थे हारों के मोती ।
अलहद एक बालिका अब भी पड़ी हुई है सोती ॥
बिखर केश प्रभात पवन ने मीढ़ा कर लहराते ।
गदगा की सुखी कजियों पर लोट लोट बल नाने ॥
घातायन से भाँक रही थी मुक मुक ज्योतिकुमारी ।
रश्माभूषण किरण-जाल में फँस सी गई बिचाती ॥
एक किरण उड़ते अञ्जल से आँखमिचौनी खेलती ।
सुले हुए आँखों से उसके फिर करता अठनेसी ॥
एक झरा धीरे ही धीरे झूकर बदन जगाती ।
करवट के सेने ही हरकत बालों में छिप जाती ॥

प्रेमियों का क्रीड़ा-क्षेत्र भी कवि ने प्रकृति का अञ्चल ही रखा है। यमुना शांतभाव से बह रही है। उसके वक्ष पर तट-वर्ती प्रासादों के प्रतिबिम्ब - शिशु निश्चल सोते हैं। वहीं एक सुदृढ़ किले में सुन्दर महल के एक सर के किनारे जहाँ द्रुम-लताएँ फूलभार से झुकी हैं, जहाँ मधुप मिलिंदों की पुष्पों से छेड़छाड़ चलती रहती है, वहीं परियों की रानी सुन्दरी अनारकली का नृत्य सलीम मुग्ध दृष्टि से देखता है। इसी प्रकार जिस शाही उपवन में सलीम-मेहर का प्रथम परिचय होता है उसमें भी विविध प्रकार के वृक्ष, विविध प्रकार के पक्षी एकत्र किये गये हैं। वहाँ सलीम कबूतरों का तमाशा देख रहा है। मेहर गुलाब चुनती आती है और सलीम का एक कबूतर उड़ाकर उसके प्राण के कबूतर को भी संकट में डाल देती है।

प्रकृति और घटनाओं को कवि ने इस सुरुचि से सजाया है कि उनके संयोग का प्रभाव बड़ा गहरा पड़ता है। इधर मेहर दुलहिन है तो वसन्त में प्रकृति भी दुलहिन बनी हुई है। सलीम जब मेहर के पति की हत्या करने जाता है तब पावस ऋतु है और घोर अंधकार। इसी प्रकार इधर सुन्दरी के पति की चिता जलती है, उधर सन्ध्या का विषादमय वातावरण घिरता है। अवसर के अनुसार प्रकृति भी मानव-दुःख में रँगी दीखती है। एक टीले पर बैठी दुखिया अनारकली को निर्भर रोता हुआ और सरि विरह-व्यथा में तड़पती हुई सागर की ओर जाती दिखाई देती है।

गुरुभक्तसिंह जी के प्रकृति-वर्णन की एक विशेषता यह भी है कि उन्होंने प्रकृति के चिरकाल से उपेक्षित भूले अंगों का अङ्कन किया है। क्राफिले के वर्णन में जहाँ कवि ने पर्वतों और नखलिस्तान का वर्णन किया गया है, वहाँ वह शुष्क पहाड़ों,

फटीले भाइयों, बालू के संसार, जलती आग, विफट वीरान, मटीले मैदान और बन-विलाव को भी नहीं भूला है। आगे चलकर उन्होंने 'काण्डर' के पीत पुष्पों को देखा है, नदी किनारे पर भाऊ बेयी है, गन्ने के रस के गंध से मलयानिल को मत्त किया है, रसाल की मटर-कुसुम से आँखें लड़ाई हैं। उनकी दृष्टि मैदानों में चिल्ली 'कौडिल्ला' घास पर, वनगोभो से पीले टीलों पर गई है। उनकी तितली मेथो में विचरती है, 'साये' में सोती है। इसी प्रकार वे कपास और अरहर को भी नहीं भूले हैं।

अतः इस प्रयत्न-काव्य में निरोक्षण को सूक्ष्मता, वर्णन की स्पष्टता और सबसे अधिक भाषा की सरलता सराहनीय है। कहीं कहीं जैसे सत्रहवें सर्ग में नक्षत्रों (मिथुन, कन्या, ज्येष्ठा, ध्रुव आदि) को लेकर कल्पना के साथ कवि ने गिलवाड़ की है। मुहावरों का इतना प्रचुर और सुन्दर प्रयोग अन्यत्र मिलना दुर्लभ हो है। जमीला के ईर्ष्या भरे व्यंग्यों की सफनना तो मुहावरों के सफल प्रयोग पर ही निर्भर है। 'इक' 'तलक' जैसे शब्दों का प्रयोग अगर बचाया जा सकता तो अच्छा होता। कहीं कहीं छन्दों में मात्राएँ कम अधिक भी हैं। किन्तु यह दोष नगण्य से हैं। स्थल-स्थल पर फ़ारसी अरबी शब्दों का प्रयोग उनके तत्सम रूप में स्वतन्त्रता से किया गया है, पर भाषा में दुरुद्धता कहीं नहीं आई।

दूर देश की एक साधनहीन यालिका किस प्रकार भारत के एक मुगल शासक की शासिका हुई इसका स्थूल वर्णन यद्यपि इतिहास में रक्षित है, पर उसके प्राणों की वास्तविक दलचल का दर्शन नूरजहाँ काव्य में ही प्राप्त होता है।

प्रिय - प्रवास

विरह ! अहह, कराहते इस शब्द को,
निठुर विधि ने अश्रुओं से है लिखा। —पंत

कृष्ण-चरित्र का मुख्य आधार श्रीमद्भागवत का दशम स्कन्ध है। इस महासमुद्र में से अगणित कवियों ने अनन्त भाव-मणियों का सञ्चय किया। निश्चय ही इन मणियों पर तराश सबकी अपनी है, अतः चमक अपनी-अपनी है। क्या विद्यापति, क्या सूर, क्या नन्ददास, क्या रीतिकाल के अनेक कवि और क्या आज के सत्यनारायणजी, रत्नाकरजी, 'हरिऔध' जी तथा श्री मैथिलीशरण गुप्त सभी ने कृष्ण-गोपियों के प्रेम को नवीन-नवीन रूप देकर यह घोषित किया है कि समय इस प्रसङ्ग की सरसता को क्षीण करने में असमर्थ है।

विद्यापति ने संसार के समस्त सौन्दर्य, समस्त प्रेम और समस्त विरह-व्याकुलता को मथकर अपनी राधा का निर्माण किया। उनके राधा-कृष्ण विदग्ध नायक-नायिका हैं। विद्यापति की पटावलि नायिका की वयः-संधि, नैखशिख के वर्णन, सद्यः स्नाता के चित्र, प्रेम की अठखेलियों, दूती की चतुरता, सखी की शिक्षा, अभिसार की तत्परता, मिलन और विदग्ध-चिलास के प्रसङ्ग, मान और मान-भङ्ग के दृश्य तथा विरह की व्याकुलता से लहराकर पाठक को अपूर्व प्रेम-रस से सिक्र कर देती है। विद्यापति के द्वारा उद्दाम-प्रेम की अभिव्यक्ति हुई है। राधा-कृष्ण का मिलन, प्रेम और प्रेम का, आवेग और आवेग का मिलन है। काम (Sex) को कला प्रदान करने का श्रेय उन्हें प्राप्त है, पर

पीड़ा से उनका क्षीण परिचय है, यद्यपि इस लघु परिचय में भी उन्होंने नारी हृदय के दुःख को पहचानने का प्रयत्न किया है।

सूर का काव्य एक ओर यदि कृष्ण-प्रेम से उद्भूत आल्हाद की प्रसन्न सरिता है तो दूसरी ओर उनकी विरह व्यथा से उत्पन्न अगाध व्याकुलता का वारिधि है। गोपियों के विरह के जीवन में उनका प्रथम प्रेम का परिचायक गोपी-उद्धव सम्वाद है जो 'भ्रमर-गीत' के नाम से प्रसिद्ध है। भ्रमर-गीत का मूलभाव तो अप्रत्यक्ष रूप से निर्गुण ध्यान की समकक्षता में सगुण भक्ति की स्थापना है जिसके लिए गोपियों ने धानार्जन को प्रेमाराधन के सामने शुष्क सिद्ध करके, नारी की कोमलता के लिए उसे अस्वहनीय बता कर, गोपाल-उपासियों की अनन्य-भावना पर आघात करने वाला होने से उसे अवाञ्छनीय टांग कर अस्वाभाविक प्रमाणित किया है। सूर की गोपियाँ अनन्य स्नेहमयी होने के साथ ही, व्यंग्यमयी भी हैं। उन्होंने फसा कुब्जा को लेकर और कभी कृष्ण को भौंरा बनाकर बस बस कर उगालम्ह दिए हैं और स्थल स्थल पर उद्धव की चतुरता की गिल्ली उठाई है। फिर भी सूर की गोपियाँ भोली और धीन हैं। सूर के भावों की अनेकरूपता, मनोवैज्ञानिकता और मरमता ब्रेजोद्भूत है।

नन्ददास की गोपियाँ यही तर्कशीला हैं और वे उद्धव की 'तुर्की य तुर्की' उत्तर देती हुई निरुत्तर करती हैं। नन्ददास में मस्तिष्क के सामने हृदय कुछ दृढता-सा दिखाई देता है। दर्शन काव्य का सहगामी होकर काव्य में घुस आया है और अलंकार उसे साभूषित करने दिया है।

ध्यान के विरोध में प्रेम की विजय उद्धव-शुक्ल में भी है। ब्रज के स्नेह-सने वातावरण के सर्पक में आने ही उद्धव के

ज्ञान का गुमान घट गया। वे गुरु बनकर आये थे, चेला बनकर लोटे। 'रत्नाकर' जी की गोपियाँ जितनी सरल हैं उतनी ही चतुर। वे जितनी विवश हैं उतनी ही वाक्पटु। उनकी वाक्य-चातुरी विनोद-मिश्रित है, अतः तर्कों में शुष्कता का आभास तक नहीं।

इस परम्परा में भगवान के व्यक्तित्व को एक अनूठे ही ढंग से प्रस्तुत करने वाले श्री मैथिलीशरणजी गुप्त के 'द्वापर' की महत्ता और कृष्ण-काव्य में उसके विशिष्ट स्थान पर बहुत कम व्यक्तियों की दृष्टि पड़ी है। 'गोपी' शीर्षक रचना में यद्यपि बहुत कुछ प्राचीन कवियों के तर्कों का सहारा लिया गया है—वहाँ ज्ञान का तिरस्कार और प्रेम की महिमा का उद्घोष, वही 'निर्गुण' 'निरीह' 'निराकार' 'योग' शब्दों को अपने अपने पक्ष में घटाने का प्रयत्न, वही रस-चर्चा, वही भोलापन, वही विवशता, वही त्याग और वही अनन्यता वहाँ मिलेगी—पर एक नवीन सजीवता के साथ। थोड़ी अलौकिकता भी ग्रंथ के अन्त में संस्कारों की प्रेरणा से प्रवेश कर गई है जैसे—एक मूर्ति, आधे में राधा, आधे में हरि पूरे। साथ ही 'उद्धव' शीर्षक प्रसङ्ग में उस ज्ञानी ने 'गोपियों की गोष्ठी' का जो वर्णन किया है, उपमाओं की वह राशि, रम्य कल्पनाओं की एक अमूल्य निधि है। वहाँ एक से एक मौलिक, एक से एक सरस, एक से एक से एक शुष्कित भावों की विस्तृत लड़ी को लिए पंक्ति गुप्तजी की प्रभावशालिनी लेखनी से निकली है—

अहा ! गोपियों की यह गोष्ठी
वर्षा की उषा - सी;
व्यस्त—यसम्भ्रम उठ दौड़े की
स्खलित खलित भूषा - सी ।

उस थकान-सी, ठीक मध्य में
जो पथ के आई हो;
फूट गए मृग की हरिणी-सी
जो न फूट पाई हो !

अवश अवलता - सी, जिम्मे हो
रस - चंचलता चूती;
कठिन मान की हठ-समाप्ति-सी
खोज रही जो दूती ।

सम्पुटिता होकर भी अलि को
धर न सकी नलिनी-सी;
शयवा शून्य - घृन्त पर उदकर
मफराई अलिनी—सी ।

चंद्रोदय की घाट जोहती
तिमिर - नार-माला सी ।
एक एक प्रज—वाला वैदी
जागरूक गमाळा-सी ।

—दारा

‘प्रिय प्रवान’ में आकर उपाध्याय जी का दृष्टि-कोण बदल गया । वे धाधुनिक परिस्थितियों से भी प्रभावित हैं । उद्भव के द्वारा उन्होंने भा योग की थोड़ी चर्चा कराई है पर कृष्ण के प्रेमी हृदयका घर्जन करके उन्होंने अन्य कवियों से अधिक परिमाण में ‘तुल्यानुगत’ की प्रतिष्ठा की है । मूर के कृष्ण को किसी किसी ने अत्यंत निष्ठुर बनाया है । देखा जाय तो मूर के कृष्ण भी गोपियों से मिलने में चाहे किसी कारण से विवश हों, पर उनसे विमुख नहीं थे । उद्भव से उन्होंने स्पष्ट ही कहा था, ‘मूर नित’

मधुरता उपाध्यायजी को प्राप्त नहीं है, सूर की सी भावों की अनंतता उन्हें नहीं मिली, नन्ददास के तर्कों से भी वे वञ्चित हैं और रत्नाकर के से सजीव अनुभाव - चित्रण की भी उनमें कमी है। फिर भी उपाध्यायजी की दो बड़ी विशेषताएँ हैं—मर्यादा और सेवा-भावना जिनकी ओर अन्य कवियों का ध्यान नहीं गया।

व्रजवासियों के प्राण कृष्ण कंस के निमन्त्रण पर अक्रूर के साथ मथुरा चले जाते हैं और फिर लौटकर नहीं आते। उनके इस 'प्रवास' का वर्णन ही इस ग्रन्थ का विषय है, अतः इसका नाम 'प्रिय-प्रवास' रखा गया है।

प्रिय प्रवास के मुख-पृष्ठ पर ही 'भिन्नतुकांत कविता का एक महाकाव्य' लिखा मिलता है। यह वाक्यांश उपाध्याय जी को साठ पृष्ठों की भूमिका का मार या प्रिय-प्रवास के गले का तावीज अथवा ढोल है। नायक, छंद, सर्ग, रस, वर्णन की आवश्यकताओं की पूर्ति साकेत की भाँति यों इसमें भी है। राधा-कृष्ण जैसे लोकप्रिय व्यक्ति नायक-नायिका हैं; सप्तदश जिसमें सर्ग हैं; घुमा फिग कर जात छन्दों का जिसमें प्रयोग है; शृङ्गार और करुण की जिसमें प्रधानता है; नगरी (मथुरा), मरिता, (यमुना), स्वामी शत्रुओं, दिव्य-रात्रि के सभी प्रहरों और न जाने किन-कितों, लताओं, पुष्पों और पक्षियों के जिसमें वर्णन है पर प्रदम्ब के नाम प्रिय-प्रवास साकेत से भी आगे बढ़ा हुआ है—उसका अप्रज जो है! साकेत में तो आठवें सर्ग से ही प्रदम्ब खंडित मिलता है, पर प्रिय-प्रवास में उसका प्रारम्भ सातवें सर्ग से ही कर दिया है। साकेत में छन्दग सर्ग पर यह बात समाप्त होजाती है, पर प्रिय प्रवास में यह 'रत्ना-घोना' समझवें सर्ग तक अर्थात् दस सर्गों में चलता है।

उपाध्याय जी संक्षेपिता-प्रिय व्यक्ति नहीं हैं। प्रथम पाँच सर्गों में जिनमें कथा बँधकर चलती है केवल एक रात की घटनाएँ वर्णित हैं। यह बात नहीं है कि उपाध्याय जी ने कृष्ण-चरित्र संबंधी घटनाओं की उपेक्षा की हो। कृष्ण के जन्म, उनके बड़े होने, घुटने चलने, दौड़कर गोद में आने, क्रीड़ा करने के विवरण बड़े विस्तार से दिये हैं। कालिनाग, दावानल, गोवर्धन-धारण, अघासुर, व्योमासुर आदि की कथाएँ जितना स्थान घेर सकती थीं उतने से कम में फैल फूट कर नहीं बैठी हैं। रास का वर्णन पूरे रस के साथ किया है। भ्रमर-गीत भी परिवर्तित रूप में आया है। नंद, यशोदा, राधा, गोपियों, सखाओं, वृद्धों की वियोग-दशा का चित्रण भी पूर्ण मार्मिकता के साथ मिलेगा। पर उपाध्याय जी का यदि यह विचार रहा हो कि जब वर्णन करना है तब आगे लिख दिया तो क्या और पीछे लिख दिया तो क्या प्रत्येक दशा में महाकाव्य बन जाता है, सो नहीं। पिछले दस सर्गों के वर्णन जिनमें कृष्ण की युवाकाल तक का प्रमुख घटनाएँ सम्मिलित हैं 'वियोग' के अन्तर्गत आते हैं और उसके अधीन तो कथानक और प्रबन्ध की शक्ति उनसे छिन जायेगी। प्रिय प्रबन्ध भी सांकेतिक की

भरने के लिये उपाध्याय जी ने भी कम प्रयत्न नहीं किया।
छन्द तो एक ढाँचा है। सार-वस्तु शब्द हैं। भाषा में जितना
लालित्य सम्भव था उन्होंने भरा है। इसक लिये अनुप्रास का
हृदय खोल कर उपयोग किया है। पंचदश सर्ग के मध्य में तो
उन्होंने धूम मचा दी है।

सानुस्वार शब्दों के प्रयोग से भी कहीं कहीं गूँज भरी है—

कलोककारी खग - घृंद कूजिता,
मदैव सानद मिलिद-गुंजिता।
रही सुकुंजें वन में विराजिता,
प्रकुलता, पल्लविता, लतामयी।

कहीं कहीं तुक—यद्यपि अपवाद स्वरूप ही—चारों पंक्तियों
तक में विद्यमान है—

विपुल - ललित - लीला - धाम धामोद - प्याले,
मकल - कलित क्रीड़ा श्री कला में निराले।
अनुपम वनमाला को गले बीच ढाले,
कय उमग मिलेंगे लोक - लादण्य वाले ॥

भाग प्रिय - प्रवास की संस्कृतगर्भित है। पंक्तियाँ दीर्घ
समानों से लदी हुई हैं। प्रधानता संस्कृत के नन्वम प्रयोगों की
है, पर साथ में ब्रजभाषा के अनेक शब्दों जैसे सुथन, ढिंग,
मिगरी, घँड़ी, विसूरना, घगरना, भाखना, फारखी अरखी के
कुछ चलते शब्दों जैसे गरीबनि (अ०) दिलजले (फा०), ताच
(फा०) के प्रयोग हैं। इन पर कोई आपत्ति नहीं। फिर भी
संस्कृत के ऐसे सौधे प्रयोग जैसे आदी, उरमि, स्वलायया
गटकते हैं, गय के ऐसे प्रयोग जैसे इमलिय, के लिये, अतः,

शनैः शनैः, पुनः पुनः, वस्तुतः, प्रायः, यथातथ्य रखे लगते हैं, शब्दों के रूपों का ऐसा तोड़ना जैसे नहिं, बैसि, विच, अच्छा नहीं लगता, मात्राओं का ऐसा बढ़ाना जैसे 'शशी' 'पत्ती' 'वृत्ती' कोई सौंदर्य-वृद्धि नहीं करता और छंद-भंग न होने देने के लिये ऐसे शब्दों को अपनाना जैसे पै, लौं, बौं रुचिकर नहीं, या फिर शब्दों को इकठे, अकले, लौटाल रूप में विकृत करना किसी दृष्टि से श्रेयस्कर नहीं। अपने शब्दों के प्रयोग पर उपाध्यायजी ने एक बहुत बड़ा तर्क यह उपस्थित किया है कि अन्य लेखक क्योंकि इस प्रकार के (अशुद्ध) प्रयोग करते हैं अतः वे भी कर सकते हैं। उपाध्यायजी पद्य में भी वाक्य को पूर्णरूप में लिखने के अभ्यासी हैं। प्रत्येक पंक्ति में या फिर जहाँ वाक्य समाप्त होता है 'था', 'थी', 'है' लिखा अवश्य मिलेगा। कभी-कभी तो यह संदेह होने लगता है कि उपाध्यायजी पहिले गद्य में सोचते हैं फिर पद्य में लिखते हैं। उनके वाक्यों का अन्वय सरलता से होजाता है। निम्न-लिखित पंक्तियों पर दृष्टि डालिए—

(अ) कोई उन्हें न सकता कर था कभी भी।

वे कार्य औ वरस द्वादश की अवस्था।

(आ) विलोक आता उनको प्रफुल्लिता

महा हुई, गोप-कुमार मंडली।

(इ) एक दिन वह था औ एक है आज का भी।

कहीं-कहीं शब्द भाव को प्रकट करने में असमर्थ हैं—

यदि पथिक 'दिखाता' तो यही पूछती थीं।

प्रिय सुत गृह आता क्या कहीं था 'दिखाया'।

प्रिय-प्रवास में एक दर्जन स्थानों पर छंदोभंग है। लघु को दीर्घ और दीर्घ को लघु पढ़ने की प्रथा है, लालित्य-रक्षा के लिए स्वरूप परिवर्तन करने में दोष नहीं आदि तर्कों के स्थान

पर उन शब्दों के पर्यायों का प्रयोग कर देना था या फिर भाव को अन्य शब्दों में व्यक्त करना था—

- (१) सकल 'कामिनी' की कल-कंठता ।
- (२) देखा विहार इस 'कामिनी' में जिन्होंने ।
- (३) कैसे ऊँचो कुदिन 'भवनि' मध्य होते घुरे हैं । (पंचम संस्करण)

रूप-गुण सम्पन्ना राधा इन् काव्य की नायिका हैं। उपाध्याय जी के रूप-वर्णन में कोई नवीनता या विशेषता तो नहीं। चिरपरिचित उपमानों के सहारे एक सुन्दरी बालिका का आभासमात्र उन्होंने दिया है—'राकेन्दु विम्बानना' 'मृगहृगी', 'सोने-सी कांति,' 'कंज से दृग' आदि। 'काली कुञ्जिन लग्नमान अलकें' कहते ही एक दृश्य क्षणभर के लिये नेत्रों के सामने घूमता है, पर तुरन्त चिलीन होजाता है। 'लोल-कटाक्षपात निपुणा' तथा 'भ्रूभंगिमा परिडिता' के विशेषण प्रिय-प्रवास की राधा के व्यक्तित्व के अनुकूल नहीं पड़ते क्योंकि उपाध्यायजी ने अपनी राधा को वहीं 'सद्' के बोझ से लाद दिया है यहाँ तक कि वस्त्र और अलंकारों के साथ भी यह चिपका हुआ है—सद्वस्त्रा, सद्लेशता, सच्छास्त्रचितापरा, सद्भावातिरता, सन्धेय संगो-पिता आदि।

राधा की स्थिति यह है कि उसके पिता और कृष्ण के पिता घनिष्ठ मित्र थे। बाल्यकाल में ये दोनों शिशु साथ साथ बढ़े, खेलें और फिर प्रेम में पड़े। राधा ने अपना हृदय कृष्ण को अर्पित किया और मन में उन्हें पतिरूप से प्राप्त करने की कामना की। ठीक इसी समय कृष्ण कभी न लौटने के लिए मधुरा चले गये। राधा ने यह रात तड़प-तड़प कर काटी। अक्षीरता मिथित आश्वासन, आशुद्धा, प्रेम, व्याकुलता की

व्यंजना एक साथ करने वाली इन दो पंक्तियों के अंतर में राधा के अंतर के दर्शन कीजिए—

प्रिय स्वजन किमी के क्या न जाते कहीं हैं ।

पर हृदय न जाने दग्ध क्यों होरहा है ?

पवन - दूत मे राधा के हृदय की पीड़ा, मर्यादा और सहृदयता तीनों पूरी पूरी व्यक्त हुई हैं । अपने संदेश की उन्हें चिंता है अवश्य, पर उससे अधिक ध्यान है पवन की असावधानी से 'लज्जाशीला युवति' के चिकुत - वसना होने का, भ्रमर भमरी के रस - पान का बाधा का, क्लान्ता कृपक - ललनाओं का, रोगी पथिकों का तथा ढीठ भौरों से परेशान बालाओं का । कृष्ण को अपनी दशा बतलाने के जो उपाय राधा ने पवन को बतलाए हैं वे बड़े मार्मिक तो हैं, पर इच्छा होती है कि पवन के सामने भी वे केवल व्यंजना से काम लेते । मार्मिक स्थलों पर पाठकों की बुद्धि पर भी थोड़ा विश्वास करना चाहिए—

कोई प्यारा - कुसुम कुहला भौन मे जो पड़ा हो ।

तो प्यारे के चरण पर ला डाल देना उसे दू ।

यो देना ए पवन बतला फूल सी एक बाला ।

म्लाना हो हो कमल - पग को चूमना चाहती है ।

उद्धव के सामने अपनी शिष्टता, सौम्यता, संयम और स्नेह का परिचय राधा ने बड़े उपयुक्त ढङ्ग से दिया है । एक स्थल पर राधा ने कृष्ण - प्राप्ति की आकांक्षा को जगत - हित - कामना से प्रचल बतला दिया है । इस पर एक आदर्शवादी चट से आक्षेप कर बैठे । पता नहीं ऐसे व्यक्ति इस पृथ्वी पर रहते हैं या सीधे ब्रह्मलोक से उतर कर आलोचना करने आते हैं । पहिले तो हृदय में किसी कामना का होना और उसके अनुरूप

काम करना दो बातें हैं। फिर राधा के हृदय का घाव भी अभी पूरा नहीं भरा है और उसके शरीर में हृदय के स्थान पर पथर का टुकड़ा भी नहीं है—

मैं नारी हूँ, तरल-उर हूँ, प्यार से वंचिता हूँ।

जो होती हूँ विकल-विमना-व्यस्त धैर्यव्या क्या है ?

प्यार और लोकहित-भावना के दोनों कूलों का स्पर्श करती हुई राधा की भाव-धागा यही है। हृदय से ना वे यही चाहती हैं कि श्यामघन से मिलन हो जाता, पर प्रेम के लिए प्रिय को कर्त्तव्य से विमुख नहीं करना चाहती। प्रेम और कर्त्तव्य में जहाँ संघर्ष उपस्थित हो, व्यक्ति और समष्टि की हित-कामना में से जहाँ एक को चुनना पड़े वहाँ अपने स्वार्थ की बलि वे देनी चाहिए। राधा ने यही किया है। मन्त्रे प्रेमियों ने सदैव ऐसा ही किया है। हम भी राधा से यही आशा करते हैं। उसके प्रेम की शोभा इसी में थी।

प्रेम की पीड़ा उसके व्यक्तित्व को दबा नहीं पाती यह उसके व्यक्तित्व का महत्त्व है। प्रेम में निराश होकर जो अकर्मण्य बन जाता है उसे मैं तुच्छ समझता हूँ। ऐसे प्राणी के प्रति क्या खाटे बिलनी ही उत्पन्न हो, आकर्षण उत्पन्न नहीं होता। शत्रु को देवदाम उपन्यास में पार्वती जितनी महान् प्रभाव होती है देवदास क्या आधा भी उतना आकर्षक लगता है ? देवदास ने केवल प्रेम का निर्वाह किया है, पार्वती ने प्रेम और कर्त्तव्य दोनों का। देवदास केवल घुल घुल कर मरना जानता था, पार्वती घुल घुल कर जीता। देवदास घुलने जाने प्रेम की मोमयन्ता है, पार्वती उस बत्ती की शिखा जो जलती है, जलती है पर प्रकाश भी फैलाना है। देवदास जैसे अकर्मण्य प्रेमी (*Prigyan*)

lover) के प्रति सहानुभूति उत्पन्न होती है, पर पार्वती के प्रति श्रद्धा। दुःख दोनों में से किसी का कम नहीं है। राधा 'पारो' में भी महान् है। उससे भी तोखी पीड़ा को जहाँ उसने पिया है वहाँ अपने कर्त्तव्य के क्षेत्र को विस्तृत भी रखा है। नंद, यशोदा, गोपबालाओं, गोपों में से ऐसा कोन है जिसके दुःख को अपनी सेवासे उसने कम नहीं किया? पशु, पक्षी, कीट, पतंगों तक उसकी ममता विस्तृत है। पर राधा को आन्तरिक पीड़ा इतनी स्पर्शिणी है कि वह पाठक की बरोनियों में आँसू बनकर झल ती है—

हो उद्विग्ना परम जब यों पूछती थीं यशोदा,
क्या आवेंगे न अब ब्रज में जीवनाधार मेरे ?
तो वे धीरे मधुर-स्वर से हो विनीता बतातीं,
हाँ आवेंगे, व्यथित-ब्रज को श्याम कैसे तजेंगे ?

आता ऐसा कथन करते चारि राधा दगों में,
बूंदों बूंदों टपक पड़ता गाल पै जो कभी था ।
जो आँखों से सदुख उसको देख पातीं यशोदा,
तो धीरे यों कथन करतीं किन्तु हो तू न वेटी ॥

राधा और उर्मिला बीसवीं शताब्दी के समान प्रतिभाशाली दो हिंदी कवियों की तूलिकाओं से चित्रित दो करुण-मधुर चित्र हैं। उन दोनों में समता इतनी है कि वे दोनों प्रेमिकाएँ हैं, दोनों विरह-व्यथिता हैं। परन्तु दोनों की स्थिति भिन्न होने से दोनों का विकास दो भिन्न मार्गों से हुआ है। राधा कुमारी है, संयत प्रेमिका है, उर्मिला विवाहिता है घर की स्वच्छंद रानी है। कृष्ण के मथुरा गमन से पहिले की उन क्रीड़ाओं को उपाध्याय जी ने स्वीकार नहीं किया जिनका वर्णन विद्यापति

और सूर ने विस्तार से किया है। राधा और कृष्ण वचन से ही एक दूसरे के घर आते जाते थे, पर मर्यादा भङ्ग कभी नहीं हुई। प्रणय का विकास हुआ है, पर कामनाएँ अंतर में ही घुमड़ती रही हैं। 'सविधि वरण' करने पर ही ये पूरी हो सकती थीं। उर्मिला को हँसीविनोद और 'परिरंभन' की स्वतंत्रता है। साकेत का प्रथम सर्ग इसी चित्रण में समाप्त हुआ है। अपने अपने प्रेमियों के घर छोड़ने पर दोनों के छुटपटाने अथवा मूर्छित होने में इतना अंतर है कि जहाँ उर्मिला सोचती है कि दाय लक्ष्मण अब बहुत दिन के उपरान्त मिलेंगे वहाँ राधा सोच भी नहीं सकती कि कृष्ण कितने दिन बाद मिलेंगे ? मिलेंगे भी अथवा नहीं ? उर्मिला के विरह वर्णन में गुप्तजी ने गृहस्थी की एक एक बात का यहाँ तक कि एकान्त की घटनाओं का भी उल्लेख किया है। उपाध्यायजी वैसा नहीं कर सके क्योंकि उनकी राधा को यह सोभाग्य प्राप्त ही नहीं हुआ। उसके हृदय में केवल दर्शन की उत्कण्ठा है। लक्ष्मण लाटकर आते हैं तो उर्मिला यौवन-दानि के थोड़े खेद के साथ उन्हें भेट कर घन्य हाजाती है, और कृष्ण सखा उद्भव आते हैं तो राधा विधि के विधान को स्वीकार करती हुई जीवन भर कुमारी रहने के व्रत को पूर्ण करने का आशीर्वाद माँगती है। उर्मिला ने यौवन का अनुभव किया, थोड़ा खोया और फिर उसकी उमङ्ग को प्राप्त किया, पर राधा ने कभी यह जाना ही नहीं कि यौवन कब आया और कब चला गया। दोनों कवियों ने अपनी अपनी नायिकाओं का मानसिक विशाल बहुत स्वाभाविक रखा है। उर्मिला की गति है धामना, वियोग और प्रेम; मानिनी, विरहिणी और पत्नी, राधा की गति है प्रणय तीव्रतर प्रणय और तीव्रतम प्रणय - प्रेमिका, विधागिनी और लाक-सेविका। उर्मिला जब अपने पति को दुगारा प्राप्त करती है, तब तक उसके अरमान ढीले होगए हैं,

पर राधा का आन्तरिक आवेश अपने उच्चतर सोपानों पर चढ़ रहा है। अतः अपने संयत आवेग को यदि वह सेवा में परिवर्तित (Transfer), न करती तो जीवित न रहती, जीवित रहती तो विक्षिप्त होजाती। जहाँ तक वर्णन का संबन्ध है वहाँ हमें उपाध्यायजी का वर्णन अधिक मार्मिक और स्वाभाविक प्रतीत होता है।

कृष्ण से मधुरतम पुरुष व्यक्तित्व की कल्पना संभवतः संसार के साहित्य में कहीं न हुई हो। सभी कवियों की भांति उपाध्यायजी के कृष्ण भी परम सुन्दर, सुकुमार, कला-प्रिय, सरस-हृदय गुणवान् व्यक्ति हैं। वे महापुरुष हैं। क्या नन्द, क्या यशोदा, क्या गोप, क्या आभीर और क्या गोपियाँ सब उन्हें उनके गुणों के कारण स्मरण करते हैं। प्रिय-प्रवास में कृष्ण का चरित्र इतना व्यक्त नहीं हुआ जितना वर्णित हुआ है। प्रथम सर्ग में वंशी बजाने की उनकी निपुणता का परिचय ही हम काव्य-मञ्च पर पाते हैं, या फिर विदा होते समय यशोदा माँ के चरण स्पर्श करते उन्हें देखते हैं और थोड़ा उद्धव को विदा करते समय अपने प्रेमी हृदय का परिचय देते। कृष्ण अधिकतर पट के पीछे ही रहते हैं। इतने पर भी उनका पूरा स्वरूप झलक जाता है। इस गुण-वर्णन में भी जाति, देश और लोक-हितकारी का उनका रूप बहुत प्रमुख है। संभवतः यह आधुनिक समय की माँग को प्रतिध्वनि है—

(अ) स्वजात औ जन्म-धरा निमत्ति मैं,
न भीत हूँ विषकाल सर्प से।

(अ) प्रवाह होते तक शेषा-श्वास के,
स-रक्त होते तक एक भी शिरा।

स-शक्त होते तक एक लोम के,
किया कहूँगा हित-सर्वभूत का ।

कृष्ण को महापुरुष के रूप में चित्रित करने के लिए जैसे उनमें सर्वभूत-हित-रत गुण की वृद्धि की है उसी प्रकार गोपियों के साथ गो-रस संबंधों छेड़छाड़ और चोर-हरण जैसी लीलाओं को छोट दिया है । रास के चरणों में केवल गोपियाँ ही नहीं गोप भी हैं—पूरी विमोहित हुईं यदि गोपिकाएँ, तो गोपवृन्द अति सुख हुए स्वयं से । कृष्ण सम्मिलित हैं । सबके पास आकर सरस बात करते हैं, पर कोड़ा गोप-गोपियों में ही हो रही है । गोपियाँ पुष्प-चर्चा करती हैं तो 'प्रिय अंक में'; गोप 'स-पल्लव, स-पुष्प मनोद शशा' भेंट करने हैं ता अपनी प्रेमिकाओं के कर में । कृष्ण प्रकृति में अपनी दृष्टि दोड़ाते हुए सतीत्व-मद्विमा की घोषणा करते हैं—

(१) ये भाखते पति-रता-श्रवलम्बिता का,
कैसा प्रमोदमय जीवन है दिखाता ।

(२) ये यों व्रजेन्दु कहते जलना-मती को,
स्वामी बिना सब तमोमय है दिखाता ॥

अलौकिक घटनाओं की कहीं कहीं तो कवि ने व्याख्या कर दी है जैसे उँगली पर गोचर्यन धारण करने का उन्होंने यह अर्थ लगाया है कि घोर चर्चा में गिरि-गुहाओं में दौड़ कर कृष्ण व्रजवासियों की सुविधा का विधान इस गंगा से कर रहे थे कि 'सफल लोग लगे कहने उसै, गंग लिया उँगली पर श्याम ने ।' यहाँ एक मुहावरे की जाल से ही उपाध्याय जी ने मात कर दिया । पर जादू तो सर पर चढ़ कर चलना है । अलौकिकता कहीं कहीं आ ही गई है जैसे काली के शश पर खड़े होने में—

पर राधा का आन्तरिक आवेश अपने उच्चतर सोपानों पर चढ़ रहा है। अतः अपने संयत आवेग को यदि वह सेवा में परिवर्तित (Transfer), न करती तो जीवित न रहती, जीवित रहती तो विक्षिप्त होजाती। जहाँ तक वर्णन का संबंध है वहाँ हमें उपाध्यायजी का वर्णन अधिक मार्मिक और स्वाभाविक प्रतीत होता है।

कृष्ण से मधुरतम पुरुष व्यक्तित्व की कल्पना संभवतः संसार के साहित्य में कहीं न हुई हो। सभी कवियों की भांति उपाध्यायजी के कृष्ण भी परम सुन्दर, सुकुमार, कला-प्रिय, सरस-हृदय गुणवान् व्यक्ति हैं। वे महापुरुष हैं। क्या नन्द, क्या यशोदा, क्या गोप, क्या आभीर और क्या गोपियाँ सब उन्हें उनके गुणों के कारण स्मरण करते हैं। प्रिय-प्रवास में कृष्ण का चरित्र इतना व्यक्त नहीं हुआ जितना वर्णित हुआ है। प्रथम सर्ग में वंशो वजाने को उनकी निपुणता का परिचय ही हम काव्य-मञ्च पर पाते हैं, या फिर विदा होते समय यशोदा माँ के चरण स्पर्श करते उन्हें देखते हैं और थोड़ा उद्धव को विदा करते समय अपने प्रेमी हृदय का परिचय देते। कृष्ण अधिकतर पट के पीछे ही रहते हैं। इतने पर भी उनका पूरा स्वरूप झलक जाता है। इस गुण-वर्णन में भी जाति, देश और लोक-हितकारी का उनका रूप बहुत प्रमुख है। संभवतः यह आधुनिक समय की माँग की प्रतिध्वनि है—

(अ) स्वजात औ जन्म-धरा निमिर्त्ति मैं,
न भीत हूँ विषकाल सर्प से।

(अ) प्रवाह होने तक शेष-श्वास के,
स-रक्त होते तक एक भी शिग।

रखने से अधिक माँ का वात्सल्य और किस बात से प्रकट हो सकता था ? जरा सी आहट पर चौंक पड़ना, किसी को आते देखकर अंतर का आशा से भरजाना और उसके निकल जाने पर उर का धक-धक करने लगना, कृष्ण की स्मृति को उभारने वाले नित्य 'कर्मों' के दुहराए जाने पर उन्हें किसी बहाने से रोकना आदि ऐसी बातें हैं जिनसे पता चलता है कि कवि माता के अन्तर में सहज-भाव से बहुत गहरा उतर गया है ।

यदि दधि मथने को बैठी दासियां थीं,
मथन-रव उन्हें था चैन लेने न देता ।
यह यह कहके ही रोक देती उन्हें थीं,
तुम सब मिलके क्या कान को फोड़ दोगी ॥

यशोदा - उद्धव प्रसङ्ग में भूत वर्त्तमान भविष्य की कितनी स्मृतियाँ, पीड़ाएँ और विफल आशाएँ मूर्त्तिमती होगई हैं ! कृष्ण की कीड़ाओं के स्मरण, उनके सुख की अपार चिंता, छिन्न आकांक्षाओं की अपूर्ति, जड़-चेतन वस्तुओं से भावोद्दीपन की तीव्र अनुभूति में जो यशोदा का हृदय बहा है वह घने शोक के एक सुने वातावरण की सृष्टि हमारे अन्तर में कर जाता है । प्रगाढ़ ममता की दुर्बलता में क्षणभर को यशोदा के हृदय में देवकी के प्रति ईर्ष्या जगती है—होता जाता मम-तनय भी अन्य का लाड़ला है—पर माता की उज्ज्वल उदारता तुरन्त उस भाव को श्या देती है—हा ऐसी ही व्यथित अवस्थाओं देवकी को करूँगी ?

काव्य के अन्त में यशोदा को 'व्यथिता, मूर्छिता और विपन्ना' दिखाकर कवि ने एक भग्न-हृदय को करुणा के निराधार शून्य में सदैव के लिए लटकता छोड़ दिया है ।

फणीश शीशोपरि राजती रही,
सुमूर्ति शोभामयि श्री मुकुंद की ।

इस महापुरुष का हृदय भी पीड़ित है । परमात्मा के साथ भी निरंकुश व्यवहार करने वाले प्रेम की अपवादहीन निर्ममता आश्चर्य का विषय है । राम और कृष्ण दोनों को अपनी स्नेह-संगिनियों के साथ निष्ठुर व्यवहार करके जीवन भर चुप-चुप सिसकना पड़ा है ! इस जगत में जो जितना बड़ा है वह उतना दुःखी है । कृष्ण के हृदय में गोकुल की ममता है, माता-पिता की चिंता है, गोपियों की निर्मल स्मृति है, सखाओं की प्रीति है, और राधा के लिये अजस्र आँसुओं का निर्भर है । राधा को जो संदेश मिला है उसमें ये पंक्तियाँ कितनी विकल हैं ।

उत्कंठा के विवश नभ को, भूमि को, पादपों को,
ताराओं को, मनुज मुख को प्रायशः देखता हूँ ।

प्रिय - प्रवास में करुणा की जो सरिता वही है उसमें सबसे पृथुल धारा यशोदा के शोक की है । कृष्ण जिस प्रभात में गमन करने वाले हैं उसकी पूर्व रात्रि यशोदा कुल - देवता और जग-दम्बा की प्रार्थना में ही बिताती हैं । कृष्ण की शय्या के पास बैठकर वे जोर से रो भी नहीं सकतीं । सिसकती जाती हैं, विनय करती जाती हैं और बार बार धीरे से चादर हटाकर खुत का भोला मुखड़ा देखती जाती हैं । प्रेम अनेक आशंकाओं को जन्म देता है और प्रत्येक आशङ्का पर माता का हृदय सिहर उठता है । विदा करते समय छोटी से छोटी बातों की चिंता में माता की ममता देखी जा सकती है ।

यशोदा की प्रतीक्षा अत्यन्त स्वाभाविक ढङ्ग पर चित्रित हुई है । पुत्र के लिए फलों, मेवों और विभिन्न पकवानों को संभाल कर

निम्ब, फालसा, निम्बू, आंवला, लीची, दाहिम, नारिकेल, इमली, शिंशपा, इङ्गदी, नारङ्गी, अमरुद, बिल्व, बदरी, सागौन, ताल, तमाल, केला, शाल्मली, अशोक, पारिजात, मधूक, पीपल, बट, पनस, आत के नाम आए हैं। वंशस्थ के एक एक छन्द में वृत्तों के वंश का वर्णन है। यदि इस समय ये सब वृत्त वहाँ एकत्र न मिलें तो कृष्ण के समय में अवश्य उग आए होंगे। इस विशद विरद-वर्णन से पहिले ही उपाध्यायजी ने वृत्तों का वंश-वृत्त दिया है जिसमें 'आत' जैसे आतताई या कम महत्व-शाली पादपों के नाम छूट गये हैं, पर क्रम से गड़बड़ी नहीं है—

जम्बू, अम्ब, कदम्ब, निम्ब, फालसा, जम्बीर औ आंवला।

लीची, दाहिम, नारिकेल इमली औ शिंशपा इंगुदी ॥

नारंगी, अमरुद, बिल्व, बदरी, सागौन शालादि भी।

अयोबद्ध तमाल ताल कदली औ शाल्मली ये गदे ॥

जंवे दाहिम से रसाल-तरु थे औ आम से शिंशपा।

औ निम्नोच्च अलख्य-पादप-कसे वृ दाटवी बीच थे ॥

फिर इनकी प्रियाओं—मेधाविना माधवी, प्रजोमनीया लवंगलतिका, अमिता प्रियंगु, तपोरता रत्तिक्रा, मञ्जु-गुन्जिका-नताओं का वर्णन है। अनिधियों में पराकी जीव भी हैं और सपत्नीक प्राणी भी, जैसे कलापी-केकिनी, कपोत-कपोती, शुक, पपीहा शारिका, चकोरी, लाल, शास्त्राभृग(बंशर), अरने, चीते, बैल सुरभी। ब्रज-भूमि के प्रकृति-प्राण में शिशुओं की क्रीड़ा उद्धवजीने कुछ काल के उपरान्त देखी। यह स्वाभाविक भी था। पञ्चदश नर्ग में जहाँ ये एक उन्मत्ता गोपी को कुञ्ज में घूमते देखने हैं वहाँ सुमन-शिशुओं से उपवन-जागन जगमगा रहा है। यहाँ बालक भी हैं, यात्रिदारु भी। राम

यशोदा के दुःख का समकक्षी ही नन्द का दुःख है । कंस के निमन्त्रण पर सुनमान निशोथ में मुख पर हाथ रखकर चिंता-मुद्रा में बैठने, व्याकुलता से निर्जन कक्ष में घूमने, उच्छ्वास फेंकने, चुपचुप आँसू ढलकाने से ही पिता के दुःख का चित्रण बिना एक शब्द के उच्चारण कराए हुआ है । अपने पुत्रों को मथुरा पहुँचा कर गोकुल लौटने का कठोर कर्म भी नन्द को ही करना पड़ा । कृष्ण की सेवाओं का स्मरण कर वे भी उनके वियोग में तड़पते दिखाये गए हैं । उन्हें कवि ने संयत और गंभीर रखा है । यह संभवतः उनके पुरुष होने का दण्ड है । पर इससे उनको व्यथा और गहरी होगई है, इसमें संदेह नहीं ।

प्राकृतिक छटाओं का विभाजन उपाध्यायजी ने इस ढंग से कर लिया है कि इससे उनके काम में भी सहूलियत होगई है, भाव प्रसार को भी अवकाश मिला है और किसी को यह शिकायत भी नहीं हो सकती कि कहने के लिए कुछ रह गया है । यह विभाजन इतना स्पष्ट (Obvious) है कि उसे पाने के लिए 'गहरे पानी पैठ' की आवश्यकता नहीं है । प्रथम सर्ग 'संध्या-पटी' पर अंकित है । दूसरे सर्ग का प्रारम्भ जब होता है तब 'द्विघटी निशा' गत हो चुकी थी । तृतीय सर्ग 'अर्द्ध-रात्रि' को लेकर चलता है । चतुर्थ सर्ग रात्रि के 'चतुर्थ (अंतिम) प्रहर' में समाप्त होता है । पञ्चम सर्ग में स्वभावतः 'छांगई व्योम लाली ।' एकादश सर्ग में एक गोप 'निदाघ' का वर्णन करता है । द्वादश में एक आभीर के मुख से 'वर्षा' काल का दृश्य उपस्थित कराया गया है । चतुर्दश में एक गोपी 'शरद' की कमनीयता का उल्लेख करती है । और पौडश सर्ग में स्वयं कवि 'मधु-मास' की शोभा दिखलाता है । रहे वृत्त, लताएँ । यह काम नवम सर्ग को सौंपा गया है । वृत्तों में जम्बु, रसाल, कदम्ब,

यह अभावुकता तम-पुंज की,
सह सकी नहीं तारक-मडली ।
यह विकाम-विवर्द्धन के लिये,
निकलने नभ-मंडल में लगी ॥

‘तदपि दर्शक-लोचन-लालसा,
फलवती न हुई तिलमात्र भी ।
मयन की लख के यह दीनता,
सकुचने सरसीरुह भी लगे ॥

उपाध्यायजी ने प्रकृति का हृदय पहिचाना है । कृष्ण के मथुरा-गमन को हृदय-विदारक सूचना से पहिले प्रकृति में तम भर दिया है । कृष्ण-वियोग को चिंता में मग्न नन्द को दिग्याने के पूर्व समोर शांत, पादप शान, व्याम शांत, तारक शांत, दीप-शिखा शांत, भीमुर शान . . . सब शांत हैं । राधा उस गत कुछ अधिक विकल हैं । उनके चारों ओर दिशाएँ रो रही हैं, दीप-ज्याति मलिन पड़ गई है । व्याम के उर में पीड़ा की अनल-शिखाएँ फूट निकली हैं । और प्रभातकाल में जब तक कृष्ण विदा हो भी नहीं पाने कि प्रकृति आत्म-विद्वेषों के रूप में राती दिखाई गई है । नन्द के प्रत्यागमन पर सूर्य पहिले ने ही काँपता हुआ निकलता है ।

ऐसी प्रकृति के अंतर में सद्भानुभूति की स्थापना अभाविक भी जिसका बहुत सुन्दर उपयोग उपाध्यायजी ने पवन को लेकर उसी प्रकार किया जिस प्रकार कालिदास के यज्ञ ने मेघ को लेकर । कालिदास की भाँति ही उपाध्यायजी ने अपने दूत को पथ-निर्देश किया और स्वात-परिचय कराया और साथ ही संकेतों से दशा-निवेदन का काम भीया । दूतों, बेलियों और

सुनिये—जूही, पाटल, चमेली, बेला, चम्पा, बंधूक, श्यामघटा, सूर्यमुखी । इनके अङ्ग इतने खिल गए हैं कि भ्रमरों से इनकी छेड़छाड़ भी प्रारम्भ होगई है । इसके अतिरिक्त 'क्षिति' का वर्णन 'पद्-चिन्ह' के रूप में, 'जल' का सर और सरिता (यमुना) के रूप में, 'पावक' का दावाग्नि के रूप में, 'गगन' का संध्या, यामिनी, प्रभात क रूप में और 'समीर' का पवन-दूत के रूप में पाया जाता है ही ।

दिवस के अवसान से यामिनी के अंत तक के ही वर्णन प्रियप्रवास मे इसलिए अधिक हैं कि काव्य का वातावरण विषादपूर्ण है । यह बात ध्यान देने की है कि उपाध्यायजी ने इन प्रहरों को 'तमस-निर्मित' रखा है । व्रजवासियों से कृष्ण को छुड़ाने वाली इस कृष्ण पक्ष की रात को कृष्ण-पक्ष की कैसे कहें ? बाह्य प्रकृति और आन्तरिक प्रकृति में सामंजस्य प्रिय-प्रवास में सर्वत्र है । प्रकृति मानवीय भावनाओं से कहीं एकाकार होगई है, कहीं उसका अंग बन गई है । काव्य के प्रारम्भ में सन्ध्या का अत्यन्त सरल वर्णन है । उन प्रारम्भिक सोलह पंक्तियों में केवल 'वर्ण' और 'ध्वनि' को ही कवि ने भरा है, पर ध्वनि हो ही रही है कि अचानक घंशी वज्र उठती है, दिशाओं में लालिमा मिलने नहीं पाई कि 'सजल-नीरद सी कल-कांति' वाले कृष्ण दिखाई पड़ते हैं । कृष्ण नेत्रों से छिपते हैं कि सन्ध्या का तम गाढ़ा होजाता है और मुरली की ध्वनि जैसे धीरे धीरे पवन में विलीन होती है वैसे ही नीरवता छाती जाती है । तम और नक्षत्रों की भावुकता अभावुकता, जनविलोचन तथा कमल-लोचन की कमल-लोचन के लिए यह प्यास जिसमें आगे के कथानक का आभास भी है कवि की गहरी आर्द्रता की परिचायिका है—

(indifferent) भी चित्रित किया है जैसे पञ्चदश सर्ग में गोपी को व्यथा को बहुत से विकसित पुष्प नहीं समझ पाते । सबसे बड़ा काम उपाध्यायजी ने प्रकृति से यह लिया कि उससे ब्रज-वासियों के हृदय के घाव को भरवाया । इसी के सहारे राधा को अपूर्व शांति मिली है । प्रकृति में कृष्ण के अङ्ग-प्रत्यङ्ग की शोभा के दर्शन से जहाँ अन्य विरहिणियों को पीड़ा होती वहाँ राधा के उर में आनन्द का स्रोत फूट पड़ता है—

तेरा होना विकल दयिते बुद्धिमत्ता नहीं है,
क्या प्यारे की वदन-छवि तू इन्दु में है न पाती ?

प्रत्येक कलाकार की अपनी कमियाँ होती हैं । कृष्ण के जीवन की सारी घटनाओं को दुहराने की आकांक्षा को पूर्ण करने के लिये उन्हें अनेक पात्र नियुक्त करने पड़े हैं । उद्भव से एक पात्र अपनी कथा समाप्त करता है कि दूसरा छेड़ देता है । इससे चाहे ब्रजवासियों की शिष्टता (Etiquette) और कृष्ण के प्रति उनकी व्यापक ममता का पता चलता हो पर वानों का तार न टूटने से एक प्रकार की उकताहट (Monotony) उत्पन्न होती है । कहीं कहीं कवि पक्तियों के भीतर से निकल कर एक घटना को दूसरी से जोड़ता प्रतीत होता है । इससे कला-भाषना पर निश्चय ही आघात पहुँचता है—

आओ, आओ, सहृदय-जो रंग आभीर होके ।
देखो पैरी मदन कटनों क्या कई वामिनी हैं ॥
रोने रोने बिभुल तिय की माल आँचें हूँ हूँ ।
जो रोती है कथन पड़ने हूँ उसी का मुग्धा ॥

इस ग्रन्थ की भाषा यद्यपि कहीं कहीं अपरिचित की लगती है, फिर भी उपाध्यायजी ने प्राचीन आदि की चुनवाने समझ

पुष्पों के वर्णन में अस्वाभाविकता केवल इतनी है कि उन्होंने तांता बाँध दिया है। नहीं तो उनके रूप, रङ्ग, आकार और गुणों से पूरी जानकारी प्रकट की है। ऋतुओं के वर्णन भी सकारण हैं। ग्रीष्म वर्णन दावाग्नि के समय किया है, वर्षा का वर्णन गोवर्द्धन-धारण की घटना के समय, शरद का वर्णन रास-लीला के पूर्व और वसन्त का वर्णन उद्धव-राधा के परिचय के समय। शरद ऋतु जैसे अपनी अनुकूलता से सुहावनी बनी, ग्रीष्म और वर्षा जैसे अपनी भयङ्करता से विकराल प्रतीत हुई उसी प्रकार वसन्त अपनी प्रतिकूलता से पीड़ादायक सिद्ध हुआ। ऋतुओं के इन वर्णनों में उनकी समस्त विशेषताएँ शब्दों की कर्कशता, आर्द्रता, कमनीयता और मधुरता के सहारे प्रदर्शित की गई हैं।

(अ) तवा समा थी तपती वसुन्धरा,
स्फुलिंग वर्षारत तप्त-न्योम था।

(ग्रीष्म)

(आ) जलद थे दल कें दल आरहे,
उमड़ते, घिरते, ब्रज घेरते।

(वर्षा)

(इ) अत्युज्ज्वला पहन तारक-मुक्त-माला
दिन्यांबरा बन अलौकिक कौमुदी से।
शोभाभरी परम सुगंधकरी हुई थी,
राका-कलाकर-मुखी रजनी-पुरन्ध्री

(शरद)

(ई) सुकोपलें थीं तरु-शंक में लसी,
स-अङ्गरागा अनुराग—रंजिता

(वसंत)

आलंकारिक रूप में प्रकृति का उपयोग जैसे सच करते हैं वैसे ही उपाध्यायजी ने भी किया है। प्रकृति को कृष्ण-वियोग में स्निग्ध तो दिखाना था ही, पर उसे कहीं कहीं उदासीन

पूरी सफलता मिली है। ऋतुओं और कालि-नाग का वर्णन कितनी सजीवता से किया है ? करुणा के चित्रण में उपाध्यायजी सिद्ध-हस्त हैं ही। गोप-गावियां का कृष्ण के भ्रम में उद्धव को घेरना भी अत्यन्त स्वाभाविक है। कहीं कहीं व्यजना का प्रयोग इस चतुराई से किया है कि सहज लक्षित नहीं हो पाता जैसे राधा का ऐसे कुब्ज में बैठना जो 'समावृता' 'श्यामल-पुष्प' 'सकुला' थी। भावों की व्यजना भी कुछ स्थलों पर सटीक हुई है

(क) रोमों की भी अवलि जिसके रङ्ग में ही रँगी है।

कोई देही घन श्रवणि में भूल कैसे उसे दे ?

(ख) सोधे-हूयी अलक जय है श्याम की याद आती।

ऊधो मेरे हृदय पर तो सोंप है लोट जाना।

इन पंक्तियों के पढ़ने मात्र से प्रतीत होता है जैसे कोई बुढ़िया बड़ी कठिनता से खिमकती गिरागिरती हुई किसी के पास आरही हो—

आई प्यारे निकट भ्रम में एक वृद्धा प्रतीका,

हाथों से छू कमल-मुग को प्यार में ली पलायन।

पीछे पीछी दुग्वित म्थर में तू कहीं जा न देना,

तेरी माता आर किानी पावली हो रही है।

प्रिय-प्रवास प्रेम के वियोग-पल का करुण-निदर्शन है। इसमें प्रेम की 'आदर' 'नयन' 'स्नेह' 'चात्मन्य' 'भक्ति' और 'प्रणय' सभी घृतियों का चित्रण पूर्ण तत्त्वानता से हुआ है जिसमें लीन होने पर हृदय बार बार यही सोचना रह जाना है—

यदि विश्व विधाता न मृजा चिन्म में था,

तब मृगि रणन में कीर्तना आरुण थी ?

अथवा करुणा के अधिक आवेश में उसे अपेक्षाकृत सरल कर दिया है। मोह और प्रणय में सूक्ष्म विस्तृत अंतर दिखलाना तथा नवधा भक्ति की अपने भावानुकूल व्याख्या करना राधा की आयु के बहुत अनुकूल चाहे पड़े अथवा नहीं, पर उद्धव जैसे ज्ञानी व्यक्ति को बच्चों की भाँति समझाने की आवश्यकता नहीं थी। प्रिय-प्रवास को पढ़ने से इतना पता अवश्य चलता है कि कवि का हृदय अत्यन्त कोमल है। उपाध्यायजी गुप्तजी की टक्कर के ही कवि हैं। और प्रिय-प्रवास साकेत से किसी बात में कम नहीं है। सर्ग की दीर्घता को ठीक रखने के लिए कवि ने पात्रों के मुख से विरह व्यंजना तो आवश्यकता से अधिक कुछ दूर तक अवश्य कराई है, पर वैसे छन्द, भाषा, भाव, गुप्तजी के समान ही उमकी उझली पर खेलते हैं। अभिव्यक्ति को सबल बनाने के साधन भी उसके पास पर्याप्त हैं। प्रथम सर्ग में कवि ने प्रकृति के बीच अपने नायक को दिखाकर यह प्रत्यक्ष किया है कि ब्रज-वासी किस सहज-भाव से प्रकृति के अंचल में पले थे। वहाँ प्रकृति और प्राणी एक ही वस्तु के दो अंग प्रतीत होते हैं। वर्णन करते समय कवि की दृष्टि प्रकृति पर भी है और प्राणियों पर भी। वह भावों में वहकर न पृथ्वी को भूलता है और न आकाश को। वहाँ वंशी-वादन का आयोजन है। बहुत से प्राणी एकत्र हैं, पर कवि ने किसी को बोलने का अवसर नहीं दिया। केवल वातावरण का चित्रण अपने में पूर्ण और विलक्षण है। आगामी घटनाओं की सूचना भी कहीं वातावरण की उदासी और कहीं पात्रों की आशङ्काओं के द्वारा दी है। कृष्ण की विदाई पर ब्रज-वासियों के साथ कृष्ण के तोते और उनकी गायों की विकलता प्राणियों की विकलता में मिलकर उसे घनी-भूत कर गई है। दृश्य और वस्तु वर्णन में भी उपाध्यायजी को

पूरी सफलता मिली है। ऋतुओं और फालि-नाग का वर्णन कितनी सजीवता से किया है ? करुणा के चित्रण में उपाध्यायजी सिद्ध-हस्त हैं ही। गोप-गावियाँ का कृष्ण के भ्रम में उद्धव को घेरना भी अत्यन्त स्वाभाविक है। कहीं कहीं व्यजना का प्रयोग इस चतुराई से किया है कि सहज ललित नहीं हो पाता जैसे राधा का ऐसे कुञ्ज में बैठना जो 'समावृता' 'श्यामल-पुष्प' संकुला' थी। भावों की व्यजना भी कुछ स्थलों पर सटीक हुई है

(क) रोमों की भी अबलि जिनके रक्त में ली रंगी है।

कोई देही घन अवनि में भूल कैसे उसे दे ?

(ख) सांघे-हूयी अलक जन है श्याम की याद आती।

ऊधो मेरे हृदय पर तो साँप है लोट जाता।

इन पक्तियों के पढ़ने मात्र से प्रतीत होता है जैसे कोई बुढ़िया बड़ी कठिनता से खिसकती गिरागिराती हुई किसी के पास आरही हो—

आई प्यारे निकट भ्रम में एक बृद्धा प्रीणा,
हाथों से छू कमल-मुग्न को प्यार से लीं बलाएँ।
पीछे षोली दुखिन स्वर से तू कहीं जा न वेडा,
तेरी माता अट्ट कितनी पावली हो रही है।

प्रिय-प्रवास प्रेम के वियोग-पक्ष का करुण-निर्दर्शन है। इसमें प्रेम की 'आदर' 'सरय' 'स्नेह' 'चात्मल्य' 'भक्ति' और 'प्रणय' सभी वृत्तियों का चित्रण पूर्ण तल्लीनता से हुआ है जिसमें लीन होने पर दृश्य बार बार यही मोचता रह जाता है—

यदि विरह बिधाता ने मृजा बिम्ब में धा,
तब सृष्टि रचने में कौनसी पातुने थी ?

अथवा करुणा के अधिक आवेश में उसे अपेक्षाकृत सरल कर दिया है। मोह और प्रणय में सूक्ष्म विस्तृत अंतर दिखलाना तथा नवधा भक्ति को अपने भावानुकूल व्याख्या करना राधा की आयु के बहुत अनुकूल चाहे पड़े अथवा नहीं, पर उद्धव जैसे क्षाणी व्यक्ति को बच्चों की भाँति समझाने की आवश्यकता नहीं थी। प्रिय-प्रवास को पढ़ने से इतना पता अवश्य चलता है कि कवि का हृदय अत्यन्त कोमल है। उपाध्यायजी गुप्तजी की टक्कर के ही कवि हैं। और प्रिय-प्रवास साकेत से किसी बात में कम नहीं है। सर्ग की दीर्घता को ठीक रखने के लिए कवि ने पात्रों के मुख से विरह व्यंजना तो आवश्यकता से अधिक कुछ दूर तक अवश्य कराई है, पर वैसे छन्द, भाषा, भाव, गुप्तजी के समान ही उसकी उझली पर खेलते हैं। अभिव्यक्ति को सबल बनाने के साधन भी उसके पास पर्याप्त हैं। प्रथम सर्ग में कवि ने प्रकृति के बीच अपने नायक को दिखाकर यह प्रत्यक्ष किया है कि ब्रजवासी किस सहज-भाव से प्रकृति के अंचल में पले थे। वहाँ प्रकृति और प्राणी एक ही वस्तु के दो अंग प्रतीत होते हैं। वर्णन करते समय कवि की दृष्टि प्रकृति पर भी है और प्राणियों पर भी। वह भावों में बहकर न पृथ्वी को भूलता है और न आकाश को। वहाँ वंशी-वादन का आयोजन है। बहुत से प्राणी एकत्र हैं, पर कवि ने किसी को बोलने का अवसर नहीं दिया। केवल वातावरण का चित्रण अपने में पूर्ण और विलक्षण है। आगामी घटनाओं की सूचना भी कहीं वातावरण की उदासी और कहीं पात्रों की आशङ्काओं के द्वारा दी है। कृष्ण की विदाई पर ब्रजवासियों के साथ कृष्ण के तोते और उनकी गायों की विकलता प्राणियों की विकलता में मिलकर उसे घनीभूत कर गई है। दृश्य और वस्तु वर्णन में भी उपाध्यायजी को

पूरी सफलता मिली है। ऋतुओं और कालि-नाग का वर्णन कितनी सजोवता से किया है ? करुणा के चित्रण में उपाध्यायजी सिद्ध-हस्त हैं ही। गोप-गापियों का कृष्ण के भ्रम में उद्धव को घेरना भी अत्यन्त स्वाभाविक है। कहीं कहीं व्यंजना का प्रयोग इस चतुराई से किया है कि सहज लक्षित नहीं हो पाता जैसे राधा का ऐसे कुञ्ज में बैठना जो 'समावृता 'श्यामल-पुष्प' संकुला' थी। भावों की व्यंजना भी कुछ स्थलों पर सटीक हुई है

(क) रोमों की भी अवलि जिसके रङ्ग में ही रँगी है।

कोई देही घन अवनि में भूल कैसे उसे दे ?

(ख) सांघे-झूयी अलक जब है श्याम की याद आती।

ऊधो मेरे हृदय पर तो साँप है लोट जाता।

इन पक्तियों के पढ़ने मात्र से प्रतीत होता है जैसे कोई बुढ़िया बड़ी कठिनता से खिन्कती गिड़ागड़ाती हुई किसी के पास आरही हो—

आँ प्यारे निकट भ्रम से एक घृता प्रतीणा,

हाथों से छू कमल-मुख को प्यार से लीं बलाएँ।

पीछे षोली दुग्विन स्तर से तू कहीं जा न घेडा,

तेरी माता आँह कितनी बावली हो रही है।

प्रिय-प्रवास प्रेम के वियोग-पक्ष का करुण-निदर्शन है। इसमें प्रेम की 'आदर' 'स्नह' 'वात्सल्य' 'भक्ति' और 'प्रणय' सभी वृत्तियों का चित्रण पूर्ण तल्लीनता से हुआ है जिममें लीन होने पर हृदय बार बार यही सोचता रह जाता है—

यदि पिरा विधाता ने मृजा विषय में था,

तब स्मृति रखने में कौनसी चाहती थी ?

साकेत

आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल का यह व्यंग्य कि “साकेत की रचना तो मुख्यतः इस उद्देश्य से हुई कि उर्मिला ‘काव्य की उपेक्षिता’ न रह जाय” कोई अर्थ नहीं रखता। नवीन कथानकों के साथ ही जब प्राचीन आख्यानों को एक भिन्न दृष्टिकोण से ग्रहण करने पर नवीन काव्य-ग्रन्थों का सृजन होसकता है और होता रहा है तब मैथिलीशरणजी के प्रयास पर आक्षेप करना कुछ जँचता नहीं। बात यह है कि रामचरितमानस भारतीय मानस में कुछ ऐसा बस गया है कि ‘तहँ किमि और समाय’ की स्थिति उत्पन्न होगई है। केशव की रामचन्द्रिका तुलसी द्वारा अंकित उन भानुवंशी की चरित्र-प्रभा के सामने जैसे फीकी पड़ गई, मैथिलीशरण का साकेत-नक्षत्र भी ‘भानुकुल के निष्कलङ्क मयङ्क’ की ‘चरित’-ज्योत्स्ना के सामने वैसे ही टिम-टिमाता है। यदि मानस न होता तो ‘रामचन्द्रिका’ और उज्ज्वल रूप में चमकती, यदि मानस में अवगाहन करने का पुण्य-पर्व न प्राप्त होता तो ‘साकेत’ के दर्शन को साहित्य-प्रेमी और भी उत्कण्ठा से लपकते। यह दूसरी स्थिति है। लेकिन मानस अनन्त लहरों से हमें रस-सिक्त करने में समर्थ है, अतः ‘चन्द्रिका’ न झलकती, ‘साकेत’ का निर्माण न होता, यह तो कोई तर्क नहीं है। मानस के तट पर साकेत का निर्माण और ऊपर से चन्द्रिका का उसकी रसभरी ऊर्मियों से गले मिलने आना क्या साहित्य-दर्शकों के लिए और भी कौतुक की वस्तु नहीं है, उनकी वैभव-वृद्धि नहीं है ?

यह बात सुनते सुनते आप पुराने होगए होंगे कि टैगोर ने प्राचीन काव्यों की कुछ उपेक्षिताओं को स्मरण किया, आचार्य

द्विवेदीजी ने उस आकांक्षा को हिन्दी वालों के सामने रखा और हिंदी कवियों में से मैथिलीशरणजी ने अपने गुरु को एक दिन यह हर्ष-सूचना दी—

लक्ष्मण के शर की अनी बनाकर टाँकी,
मैंने विरहिन की एक मूर्ति हे आँकी ।

आसू नयनो में, हँसी वदन पर बाँकी,
काँटे समेटती, फूल छँटती साँकी ॥

जब पाठकों ने इस भाँकी के दर्शन किए तब उन्हें पता चला कि उन्होंने केवल उर्मिला की मूर्ति ही अंकित नहीं की, कैकेयी का उद्धार भी किया है, माण्डवी के हृदय-कमल को भी खोला है, श्रुतिकीर्ति की मूकता भी भङ्ग की है । केशव के रामचंद्रजी से यदि मैथिलीशरणजी की भेंट हो जाती तो हनुमान की भाँति उनकी पीठ भी थपथपाते हुए वे कहते 'वाह भाई ! गये एक काम की अनेक करि आये हो ।'

कभी कभी लेखिनी कवि के वश में नहीं रहती इस बात का प्रत्यक्ष प्रमाण साकेत है । उर्मिला का विरह-वर्णन ही यदि गुप्तजी का उद्देश्य रहा हो तो हम इस बात को बिना किसी प्रति-पादभय के कहना चाहते हैं कि वे लक्ष्मण-भ्रष्ट होगए हैं । मैथिली-शरणजी को साकेत में यदि कहीं सफलता नहीं मिली तो विरह-वर्णन में । मिलन का वर्णन वे सुन्दर कर सकते हैं । प्रथम और अंतिम सर्ग में उर्मिला-लक्ष्मण मिलन के दोनों स्थल अत्यन्त सजीब हैं । नवम सर्ग में काव्य ने उनका साथ छोड़ दिया है जिमकी पूर्ति उन्होंने चमत्कार के द्वारा की है । यों अस्सी पृष्ठों में चार-छः स्थल सुन्दर बन ही पड़े हैं । साकेत के 'निवेदन' में उन्होंने कहा

है “नवम सर्ग में तब भी कुछ शेष रह गया था और मेरी भावना के अनुसार आज भी यह अधूरा है।” इसके विपरीत हमारा निवेदन है कि यदि नवम सर्ग को वे आधा कर दें और विरह से अस्मंधित रखे प्रसङ्गों को निकाल दें तो अनुपात (Proportion) और रस दोनों दृष्टियों से वह सर्ग श्रेष्ठ हो जाय। इससे पूरे साकेत का ही कुछ और स्वरूप हो जायगा। उर्मिला-लक्ष्मण का लेकर वे चले हैं, पर उनकी राम-भावना के कारण सीता-राम के रूप का रङ्ग यदि अधिक गहरा नहीं तो कम गहरा भी नहीं है। उर्मिला-विरह की कथा कहते समय उन्हें यह भी ध्यान आया कि चलते लगते हाथ पूरे मानस की कथा ही कह डालें तो क्या बुरा है। इससे उन्होंने अपनी कथा को यद्यपि अयोध्याकांड से ही प्रारम्भ किया, पर कोई कांड ऐसा नहीं है जो कहीं अनायास और कहीं बरबस न घुस आया हो। ग्रन्थ का नाम साकेत है। इससे यह ध्वनि निकलती है कि घटनाएँ साकेत (अयोध्या) में घटी हैं। कवि को विवश होकर चित्रकुट जाना पड़ता है—‘सम्प्रति साकेत-समाज वहीं है सारा।’ नहीं ता स्थान परिवर्तित न हो इसके लिए गुप्तजी ने साकेत में ही सञ्जीवनी-जड़ी मँगा दी, साकेत में ही शत्रुघ्न के मुख से राम की वन-यात्रा की कथा कहला दी और साकेत में ही वशिष्ठ की योग-शक्ति से लङ्का में राम की विजय दिखला दी। प्रथम आठ सर्गों में अयोध्याकांड की कथा है। दशम सर्ग में उर्मिला नरयू से ‘बालकांड’ की कथा सुहराती है। एकादश सर्ग में ‘अरण्य-कांड’ की आधी कथा शत्रुघ्न सुनाते हैं, बाकी आधी और साथ ही ‘किष्किंधा’, ‘सुन्दर’ और थोड़ी ‘लङ्का’ काण्डों की कथा हनुमान सुनाते हैं। लङ्का काण्ड की जो कथा रह गई है उसे द्वादश सर्ग में वशिष्ठ अपने जादू से क्षितिज-पट पर दिखा देते

हैं। रह गया उत्तरकांड। वह एकादश सर्ग में उतर आया है। शत्रुघ्न के मुख से साकेत का वैभव वर्णन एक प्रकार से राम-राज्य का वर्णन है। तात्पर्य यह है कि उर्मिला के प्रति कवियों ने जो उपेक्षा दिखलाई उसे मैथिलीशरणजी दूर करना चाहते थे। राम को वे ईश्वर मानते हैं। उनके प्रति भी पूर्ण भावोद्रेक प्रकट करना चाहते थे। और साकेत में ही रामचरित की पूरी कथा भी कहना चाहते थे। परिणाम यह हुआ कि न तो उर्मिला शीर्षासन पर प्रतिष्ठित हो पाई और न साकेत निर्दोष प्रबन्ध-काव्य हो पाया। पिछले दो सर्गों में जो उन्होंने कथा न कहकर उसे पात्रों द्वारा कहलवाया अथवा दिखाया है उससे ऐसा प्रतीत होता है कि वे दोनों सर्ग प्रबन्ध की दूसरी टूटी टाँग हैं जो लटक कर रह गई है।

लक्ष्मण और उर्मिला इस प्रबन्ध-काव्य के नायक-नायिका नहीं हैं। गुप्तजी का प्रयत्न तो यही रहा है कि वे इस युग्म को अपने काव्य के नायक-नायिका बनावें, पर उनके आराध्य राम इसके नायक बन बैठे हैं। उर्मिला ने यद्यपि साकेत के बहुत पृष्ठ घेरे हैं-आरम्भ, मध्य, अंत में सभी स्थलों पर वह आधमरूनी है-पर इससे क्या होता है ? उसे केवल मुख्य पात्री का पद उसी प्रकार से दिया जा सकता है जिस प्रकार चंद्रगुप्त नाटक में चाणक्य को। अतः साकेत के 'कार्य' के लिए पहिले 'उर्मिला के विरह-वर्णन' को निश्चित करने का विचार करें और फिर प्रश्न-वाचक चिन्ह लगाते फिरें तो क्या लाभ ? साकेत का कार्य है 'आर्य-सभ्यता की प्रतिष्ठा'। असंदिग्ध शब्दों में मैथिलीशरणजी ने अपने इस दृष्टिकोण को व्यक्त किया है। सन्देह न रह जाय अतः बार-बार इस बात को स्पष्ट करते चले हैं। राम

को वन सेजते समय जब दशरथ विह्वल होने हैं तब वे विपद्-भंजन कहते हैं—

मुझे था आप ही बाहर विचरना,
धरा का धर्म - भय था दूर करना ।

साकेत से विदा होते समय गुरु वशिष्ठ भी इसका स्मरण दिलाते हैं—

हरो भूमि का भार भाग्य से लभ्य तुम,
करो आर्य - सम वन्यचरों को सभ्य तुम ।

चित्रकूट - प्रसङ्ग में यह उद्देश्य और भी स्पष्ट हो गया है । गान - रत सीता 'भोली कोल - किरात - भिल्ल - वालाओं' को अपनी कल्पना - पटी पर लाती हुई यही तो कहती हैं, 'लो, मेरा नागर 'भाव - भेंट जो लाया ।' वहीं राम और सीता के वार्त्ता-लाप का मुख्य - विषय भी यही है । रावण की वर्वरता से दवी यज्ञ - प्रथा को फिर प्रचलित देखने और वेद - वाणी को फिर गूँजते सुनने का जो स्वप्न राम देखते हैं उससे ऐसा प्रतीत होता है मानों राम-रावण का युद्ध दो सभ्यताओं का युद्ध है—आर्य - सभ्यता और अनार्य - सभ्यता का संवर्ष है—

मैं दूँगा अब आर्यत्व उन्हें निज कर से ।

यहीं तक नहीं, एकादश सर्ग से शत्रुघ्न राम के कार्यों का विवरण देते देते घूम-फिर कर इस बात पर आते हैं—

जयप्रयकार किया सुनियों ने, दस्युराज यों ध्वस्त हुआ ।
आर्य-सभ्यता हुई प्रतिष्ठित, आर्य-धर्म आश्वस्त हुआ ॥

और साकेत के अन्त में विरहिणी उर्मिला जब अपने खोये यौवन-धन का स्मरण करती हुई विकल होती है तब लम्पण उगलघु-हानि को एक महान-लाभ के समुद्र में, उस समुद्र में जिसके लिये इस दंपति ने स्वयं इतना ताप सहा, उगाते हुये अत्यन्त हर्ष-पूर्वक घोषित करते हैं—

धरा-धाम को राम-राज्य की जय गाने दो ।

साकेत को महाकाव्य कहने का जो भ्रम हुआ है उसका मुख्य कारण यह है कि उसमें साहित्यदर्पणकार के अनुसार महाकाव्य के बहुत से लक्षणों की पूर्ति का प्रयत्न किया गया है । प्रारम्भ में गणेश को लेकर मंगलाचरण है और नरस्वर्ग को लेकर वंदना । कथा लोक-प्रसिद्ध नायक की है जो नन्द्य जात क्षत्रिय है । आठ सर्गों के स्थान पर बारह सर्ग हैं । नवम सर्ग को छोड़ कर प्रत्येक सर्ग में एक ही छन्द का प्रयोग है और सर्ग के अन्त में छन्द को भी बदल दिया है । प्रधान रस शृङ्गार (विप्रलम्भ) है । वीर, करुण आदि आये हैं, पर गौण-रस से । धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष में से धर्म की मिछि होती है । वर्णों में नगर (साकेत), प्रेम, यात्रा, प्रभात, मंथ्या, रजनी, सरिता, (सरयू, गंगा) पर्वत (चित्रकूट), पट्ट-ऋतुओं, मृगया, वन, रण-सज्जा, युद्ध आदि के वर्णन हैं । इसके अतिरिक्त फला, देशानुराग, दाम्पत्य-सम्बन्ध, जड़वाद (Materialism), राजा-प्रजा के सम्बन्ध, उपयोगितावाद, नारी की महत्ता आदि पर भी व्याख्यान हैं । यह सब होते हुये भी साकेत महाकाव्य नहीं है, क्योंकि ये सारी बातें एकदम बाहरी (Formalities) हैं । जिसका प्रबन्ध ही खंडित है वह महाकाव्य कैसे होजायगा ? महाकाव्य के लिये चार बातों के निर्वाह की अपूर्व

क्षमता कवि में होनी चाहिये । ये चार बातें हैं— प्रबन्धबद्ध कथानक, चरित्र-चित्रण, दृश्य वर्णन और रस । कथानक पहिली आवश्यकता है । और संक्षेप में कहना चाहें तो महाकाव्य में कथानक विराट हो, साथ ही काव्यत्व महान् हो । प्रयत्नज होते हुये भी गुप्त जी की काव्यक्षमता में कोई संदेह नहीं कर सकता । और कथानक भी उनके सामने जैसा फैला पड़ा था उसकी महानता में भी अविश्वास का कोई कारण नहीं था, परन्तु उस कथानक का बे ठीक से उपयोग नहीं कर सके । एकादश और द्वादश सर्ग में जब उन्होंने हृदय खोल कर राम के वन-पर्यटन, राम-रावण युद्ध और रण-सज्जा आदि के वर्णन किये हैं तब उन्हें स्वतंत्र-वर्णन का स्वरूप देने में क्या हानि थी ? थोड़े से उलट-फेर के साथ ही प्रबंध के अञ्जुण रहने से अब जो साकेत में ही सारी घटनाओं के विवरण अथवा दर्शन की अस्वाभाविकता आई वह न आ पाती और निश्चय ही साकेत को महाकाव्य का रूप भी प्राप्त हो जाता । स्थान-पेक्ष्य का दोष रहता । वह दोष तो अब भी है । घटनाओं का स्थल जैसे साकेत है वैसे ही वन । 'सम्प्रति साकेत-समाज वहीं है सारा' में साकेत शब्द आने से साकेत में घटनायें घटने लगीं ? यह तर्क है अथवा भावुकता ? उर्मिला नायिका न रहती । वह तो अब भी नहीं है ।

अन्तिम दो सर्गों में राम की वन-यात्रा की घटनाओं का तोम व्यक्तियों द्वारा उल्लेख है । शत्रुघ्न ने किसी व्यवसायी के मुख की जाने जो भरत के सामने दुहराई हैं वे और भी लम्बी होतीं सब भी अस्वाभाविकता न आती, क्योंकि वे लोग फुरसत में हैं, जितनी देर चाहे बातें कर सकते हैं । परन्तु हनुमान के

पास इतना समय नहीं है। उन्होंने तीन सौ लक्ष्यी पंक्तियों में जो विवरण दिया है वह क्या तीस पंक्तियों में नहीं समेटा जा सकता था ? जैसे जैसे वे बढ़ते चले जाते हैं वैसे वैसे लक्ष्मण का ध्यान करके हमारा धड़कना हुआ वह कहता है, 'जल्दी कहो भाई, जल्दी . . .' इसका नाम 'थोड़े में वृत्तांत' है ? कारण यह है कि गुप्त जी 'बीज तुल्य वृत्त' का बहाना लेते हैं, आकांक्षा है घटनाओं और चरित्रों की जड़ों, शाखाओं, पत्तों और फलों सबको प्रदर्शित करने की। हनुमान ने बीस पंक्तियों में विभीषण का विवरण दिया है। दस पंक्तियों में यह काम हो सकता था, पर इससे उसका चरित्र चित्रण होने से रह जाता ! साकेत का कवि बहुत लोभो कवि है। यदि लोभ अधिक था तो अञ्जल फैलाना चाहिये था, यदि अञ्जल छोटा था तब लोभ कम करना चाहिये था।

इस बात को हम फिर दुहराना चाहते हैं कि मैथिलीशरण जी की अनिच्छा (हार्दिक नहीं, काव्यगत) होने पर भी राम ही साकेत के नायक हैं। सभी सर्ग उनकी गाथा को लेकर चलते हैं। प्रथम, तृप्त, दशम और द्वादश का अन्तिम अंश था। चरित्र से उनके चरित्र से असंबंधित प्रतीत होंगे। प्रथम सर्ग में उर्मिला-लक्ष्मण के दान-परिहान के बीच मुख्य बात है राम की अभिप्रेत-चर्चा—'कल प्रिये, निज आर्य का अभिप्रेत है।' इसी की प्रसन्नता में वे दोनों चार दिनों से कुलु सवेरे उठे थे। त्रिंशंकु भी अभिप्रेत प्रसन्न को लेकर चला है। तृप्त सर्ग में विराट की सारी भावनाएँ उर्मिला की गाय भावना के अधीन हैं। यह गौरव-भावना है उसके पति का राम-चंगानुरागा होना। दशम में पिशाच की गाथा है। उर्मिला का लक्ष्मण ने पिशाच भी राम-सीता परिलक्ष्य पर अवलंबित था। इसी से

उसके शक्ति-हृदय ने एक बार सोचा— प्रभु चाँप जो न चढ़ा सके ? अंतिम सर्ग के उर्मिला-लक्ष्मण मिलन की आनन्द-सरिता इस उल्लास-सिन्धु की ओर उन्मुख है ही—धरा धाम को राम-राज्य को जय गाने दो । इससे थोड़े पहिले ही लक्ष्मण-प्राप्ति होगई है—

देवर - भाभी मिले, मिले सब भाई भाई,
बरसे भू पर फूल, जयध्वनि ऊपर छाई ।

प्राचीन कथानक के घट में भी गुप्तजी ने नवीन कल्पनाओं का अमृत भरा है जिसके पान में निश्चय ही एक भिन्न स्वाद है । राम-सीता के साथ लक्ष्मण-उर्मिला, भरत-माँडवी और शत्रुघ्न-श्रुतिकीर्ति के युग्मों की एकदम नवीन रूप में भाँकी कराई है । कौशल्या की निस्पृह ममता और भी गहरी और निमल-कोमल है । कैकेयी को लांछना निर्मूल ही नहीं पावन भी करदी है । रावण में सहृदयता को खोज और सुमित्रा में क्षत्राणी-भाव एकदम नई चोजें हैं । विवाह, विरह और मिलन काल में 'सुनज्ञा' दामा को उर्मिला की सखी बनाकर उसे माव-जगत की स्वाभाविक साथिन बना दिया है । सीता के साथ उर्मिला के अपने प्रियतम के प्रथम दर्शन पर आत्म-समर्पण की गाथा भी मधुर है । लक्ष्मण को उद्धत दिखाना स्वाभाविक नहीं हुआ । राम के लिये अथवा किसी के लिये उसे उनका क्रोध सुन्दर और उपयुक्त शब्दों में व्यक्त नहीं हुआ । यही क्रोध-प्रदर्शन सीता के सामने बिलक्षण-सुन्दर हो उठा है—

उरा पिता के भी विरुद्ध मैं, किंतु आर्य-भार्या हो तुम,
इससे तुम्हें क्षमा करता हूँ, अबला हो, आर्या हो तुम ।

चरित्रों में सबसे अधिक सकलता मिनी गुप्तजी को कैकेयी की मूर्ति गढ़ी करने में । उनके अन्य सभी चरित्र सरल हैं । हम बाहे तो एक एक शब्द में उनका चरित्र-चित्रण कर सकते हैं । राम पुरुषोत्तम हैं, सीता और माण्डवी पतिप्राणा, कोशल्या माता हैं, सुमित्रा क्षत्राणी, दशम्य-धर्म-सद्वृत्त हैं, भरत लक्ष्मण भ्रातृ स्नेही । परन्तु कैकेयी के सन्ध्या में कुछ पता नहीं है कि वह किस समय क्या कर बैठे । उनके माथों का उतारचढ़ाव बड़े मनोरंजनात्मक ढङ्ग से काँच ने दिखाया है । अपने पुत्र के अतिष्ठ साधन के लिए माता की तत्पर करना कितना दुःसाध्य काम है । साकेत की कैकेयी के सामने राम-भरत का प्रश्न नहीं है, दो भरत अथवा दो राम का प्रश्न है । राम के प्रति कैकेयी की समझ को समझने के लिये यह मान लेना चाहिए कि भक्त अंग राम दोनों उन्हीं के गर्भ से उत्पन्न हुए हैं । राम के राज्याभिषेक की वृत्तता से आत्तादिन होना, मंथरा के नपत्नीपुत्र और आग्नि-पुत्र के भेद-भाव पर साफ प्रकट करते हुए भविष्य में राम की माता बदलाने का विश्वास और गर्व वञ्चाण रगता और आगे चलकर विजयद्वार में राम की अपनी गोदी में पाल कर बड़े करने की स्मृति से अपने चारुमल्य का परिचय देना यह साफ स्पष्ट करता है कि कैकेयी राम की अपने पुत्र के अतिरिक्त कुछ स्वसन्तती ही नहीं । मंथरा अन्तर में मातृ-प्रेम की आग धर, सीताया उर को उदमा कर और संजय के विषदीज की वपन कर मानिनी कैकेयी को छोड़ जाती हैं । हम शायेशकाल में उनसे यह प्रश्न पूछा जा सकता है जिसके लिये यह युग युग से कल्पित है, जिसके लिये किसी भी कलाकार ने उसे 'कैकेयी' कहा जाता है । राम के प्रति अपनी समझ, साध की भूतमरे धर्म के न्याय-पक्ष को यह बड़े विश्वास के साथ व्यक्त करती है—

अम हुआ भरत पर मुझे व्यर्थ संशय को,
 प्रतिहिंसा ने लेलियां स्थान तब भये का।
 तुम पर भी ऐसी आति भरत से पाती,
 तो उसे मनाने भी न यहाँ मैं आती।

यह कठोरा कैकेयी धीरे धीरे फिर अपने वास्तविक रूप में आती है। पहिला आघात लगता है उसे दशरथ की मृत्यु का। उस समय 'रोना उसको उपहास हुआ।' दूसरा आघात लगता है उसके 'लुधित - पुत्र - स्नेह' को पुत्र की कठोर कर्कश विरक्ति-भरी खिन्न वाणी का। जिसके लिए स्नेह तोड़ा, धर्म छोड़ा, न्याय फँका, वही उपकृत न होकर तिरस्कार करे ! भाव-परिवर्तन का यह कैसा अमोघ साधन है ! कैकेयी की क्रूरता दर्प-भावना, द्वेषवृत्ति सब बँह जाती हैं। वह एक दम निर्मल होजाती है, एक दम कोमल, एक दम माती, एक दम विनम्र, एक दम गद् गद्, एक दम अधीर ! उसका नैराश्य - पूर्ण अनुताप - दग्ध हृदय राम को सम्बोधन करते हुए कहता है—

अनुशासन ही था मुझे अभी तक आता,
 करती है तुमसे विनय आज यह माता।

कैकेयी के चरित्र का यह विश्लेषण, य पतनोत्थान और यह पश्चात्ताप-प्रदर्शन मानस की 'गरति गलानि कुटिन्न कैकेयी' के चित्र से अधिक मौलिक और अधिक पूर्ण होने के कारण निश्चय ही अधिक श्लाघनीय है।

गुप्त जी संयोग-काल के कवि हैं, यह कह चुके हैं। साकेत में उर्मिला-लक्ष्मण के तीन मिलन-स्थल हैं—प्रथम नवम और द्वादश के उत्तरार्ध। तीनों ही अत्यन्त सजीव हैं। अष्टम सर्ग

में राम-सीता का एक दूसरे की आँखों के सामने रहना और एकादश में भारत-माँडवी का पाम बैठकर बातें करना यह निश्चय करना है कि गुप्त जी प्राणवान कवि हैं, नवम सर्ग में भी संयोग-काल के चित्रों को, चाहे वे देवर-भाभी के विनोद-पलके हों या लक्ष्मण-उर्मिला के आलिंगन-चुंबन आदि की स्मृति के, स्मरना की दृष्टि से आप (जैसे—माई मुख-नज्जा उमी कानों में छिपाई थी) पृथक् कर सकने हैं। प्रथम सर्ग उर्मिला के यौवन-निर्भर सा स्वरस, आरूपक और वेगवान हैं। नवम सर्ग में जहाँ अपने जीवन-मध्याह्न में विरह-ताप से सरिता-सी सूखी उर्मिला दिखाई गई है वहाँ काव्य की धारा भी जोग होगी है और शब्दों के रूखे रोड़ों के दीर्घ-पथ को पार करना हुई यह तन्वगी पयस्विनी फटनाई से आगे बढ़ती है। अग्नि छंद-डगों से चौदह वर्ष की पठोर भूमि को पार कर अंत में फिर एक बार उर्मिला की भाँति ही उमंग से भर कर काव्य-धारा लक्ष्मण के प्रेम पयोधि की धार मुड़ जाती है। उर्मिला की उस सूखी विरह-दशा की साजिणी सी सुलज्जा-भावुकता ने भी कवि को चकित दमित दृष्टि से देगफर मंच से बिदा होने होने कहा होगा—बोलो तो कविराज कहीं ये रंग भरे थे ?

उपा.काल में प्रमण-पट्ट पढ़ने हुए उपा सी स्वनेय उर्मिला का लोचन्य अपूर्व है। उस कनकवर्णी मकली के फेरों में जड़े गोल नीलम से चने चने नय, पद्मगन से प्रथम, मोतियों से दांत, घन पटल से घन तथा कान कपोल उसका रूप के अनियत बना रहे हैं। यह सलित फलाश्रों—चित्र, गान, नृत्य—में दल तथा मिष्ट साहित्यिक व्यंग्यपूर्ण परिधान करने में पट्ट है। उपेक गदर में यावन की उमंग और मन में प्रेम का साधन है। उर्मिला एक साथ ही मानमयी, प्रेममयी, विनोदमयी तथा भक्तिमयी है।

यह भोगमयी उर्मिला वियोगमयी बनती है और वियोग को जीतकर फिर संयोगमयी होती है। नवम सर्ग के उत्तरार्द्ध में जैसे सीता गंभीर अनुग्रह से गुहा में उर्मिला-लक्ष्मण मिलन कराती हैं उसी प्रकार सुलक्षणा द्वादश के उत्तरार्द्ध में लक्ष्मण उर्मिला मिलन देखकर सरक जाती हैं। इन दोनों का सरकना ही एक कविता है। चित्रकूट में जैसे उर्मिला का गला रुद्ध करना कविकी भावुकता का साक्षी है उसी प्रकार द्वादश में मैना का मुखर होना भी। उस एक ही रसि में कवि ने चौदह वर्ष का वह विरह उड़ेल दिया जिसे—

तिल तिल काट रही थी दग-जलधार ।

विरह-विकार और विरह-वर्णन की जो रूपरेखा है यदि उसे विस्तार न दिया जाता तो साकेत की मामिकमा द्विगुणित हो जाती। लक्ष्मण के पृथक् होते समय सीता के कंधे पर उर्मिला के आँसुओं का झरझर बरसना, भारतीय ललनाओं के चरित्र के अनुरूप 'प्रिय पथ के विघ्न' न बनने का निश्चय करना, सुमंत्र के लौटने के पूर्व उसके मुख का पीला और शरीर का कृश पड़ना, वह प्रसन्नता से उन्हें विदा न कर बकी इस पर उसके बारबार पछुताना, मानस-मंदिर में पति की आत्मा स्थापित कर जलते हृदय की आरती से आराध्यदेव की पूजा में रत रहकर अभाव में जीना काम सुन्दर नहीं है।

उर्मिला के विरह-वर्णन में कई स्थलों पर सुन्दर भाव झलक मागते हैं। उर्मिला की सहानुभूति पशु पक्षियों तक विस्तृत होगई है। शिशिर मानस के जल को जमा देता है यही सोचकर उर्मिला उससे प्रार्थना करती है कि वह उसके मानस-

भाजन में नयन-नीर को जमावे । इसे वह मोती या सुरजित रखेगी और लक्ष्मण को भेंट करेगी । विशाल दुःख को छोटे से छोटे रूपमें समेट कर रखने का हमसे सरल और कौनसा उपाय हासिल था ? वह चरण-धूलि स्पर्श करने के लिये लक्ष्मण के निकट वन में छिपकर रहने की कामना करती है । इस अभिलाषा में कितना सुगम है कितना दुःख ! भूली-भूली उर्मिला ने अपना तूली से जो विरहिणी की चिता पर दंग से पहुँचे प्रेमी को रत्नाकर प्रेमिका की मुखाकृति का पुष्प उगाया है उससे पाठकों के हृदय पर कितनी गहरी चोट पहुँचती है । वनम सर्ग में घन-विंदुओं में परिवर्तित होने के लिये अश्व-विदुओं को सरयू को भेंट किया है । इन भावना में कितना विषाद है, कितना प्रेम, कितनी वेदना ! उर्मिला की विलिखतवस्था में वन से लटते लक्ष्मण का चित्र उपस्थित कर प्रेम और कर्त्तव्य का जो संघर्ष दिगाया है वह भी विनोदपूर्ण मामिषता लिए हुए है ।

यह सब कुछ सुनकर लगेगा मानो 'नयम' सर्ग कितना सरस है ! परन्तु ये गिनी चुनी पंक्तियाँ हैं गिने चुने स्थल—विस्तृत मरुस्थल के हरियाले गड । नयम सर्ग में मैरिड सेकिड पर लुब्ध यक्षता है जिसमें निश्चय ही रस का सघन यथेष्ट परिमाण में नहीं हा पाता । सरसता का स्थान आलसार्थिक चमत्कार ने लेलिया है जिससे भाव का सहायता नहीं पहुँचती भाव चयन के स्थान को गाने, पाने, पहनने तथा चिद्वियों को गिनने के काम ने लेलिया है । यहाँ साँस से आकाश में फकाले पाने को, फहो बूँदों के शरीर को स्पर्श करने ही भाव रनकर सु-मंतर होजाने को, यहाँ मनयानिल के नू बनने की क्षमियोनि पूर्ण वरुपनाएँ

हैं। नवम सर्ग का विरह-वर्णन कवि के प्राणों की प्रेरणा से नहीं निकला। उनका यह विश्वास है कि ज्यादा कहने से अच्छा कहा जाता है। इसी से वस्तुएँ जितनी देर दृष्टि-पथ में ठहरनी चाहिए थीं उनसे अधिक देर ठहरी हैं। चित्रकूट, बादल, नदी, किसान, किसान, होली, शतदल आदि के वर्णन बहुत कुछ स्वतंत्र कविताएँ सी हैं जो पूर्ण रूप से पच नहीं पाई हैं। यों कोई न कोई कारण प्रत्येक बात का दिया जा सकता है। कहीं कहीं कल्पनाएँ बड़ी विचित्र सी हैं जैसे फूल को 'लता का आँसू' कहना। सुप्त में जो रम्यता भरी हुई है वह उसे लता की हूक का परिणाम सिद्ध होने में बाधक होती ही है। और यह कितने आश्चर्य की बात है कि उमला के इस दीर्घकालीन विरह के जीवन में परिवार का कोई प्राणी प्रवेश नहीं करता। उनके एकांत निवास के आचरण से ऐसा प्रतीत होता है जैसे वह उस कुल की बधू ही नहीं है।

साकेत का वर्णन एक अत्यंत समृद्धशाली नगरी का वर्णन है जिसमें प्रत्येक आँगन में शिशुओं की अनिवार्य कालत - क्रीड़ा और आधि-व्याधि को पूर्ण शांति से यद्यपि आदर्श की गन्ध आगई है, पर 'दधि विलोडन' 'शास्त्रमथन' की ध्वनि और यज्ञ-यूप तथा कीर्त्ति-स्तम्भों के दर्शन से उसके तात्कालिक रूप-को प्रत्यक्ष किया गया है।

प्रकृति-वर्णन में अधिकतर तो वस्तुओं का विवरणमात्र है, जैसे दशम सर्ग में प्रभात का वर्णन। पंचम सर्ग का वन-वर्णन भी ऐसा ही है। केवल छाया का वर्णन वहाँ चित्रमय भी, रम्य भी और भावपूर्ण भी। प्रथम सर्ग में प्रभात का कुछ अधि न ललित - करुणा - कलित है। वहाँ पृष्ठभूमि

में प्रभात की लालिमा उमिला के सौंदर्य को द्विगुणित कर रही है अथवा अपने सौंदर्य को अंगुणित कहा नहीं जा सकता । प्रकृति को कवि ने परिस्थितियों से प्रभावित भी किया है और उसे मानवीय भावों को गहरा बनाने वाला भी रखा है । दशरथ के शवदाह से पूर्व प्रकृति को एक विधवा के रूप में दिखाया है, और चित्रकूट में भरत की कार्य-समाप्ति पर उसे हंसते किलकिलाते । द्वादश सर्ग में युद्ध-यात्रा के अवसर पर शत्रुघ्न सरयू की उज्ज्वल धारा को 'साँस लेकर' निहारते हैं । नवम सर्ग में उमिला के दिन प्रकृति के साथ ही कटते और ढलते हैं । भावों की लपेट में वहाँ प्रकृति के न जाने कितने रूप खुलते हैं । गुप्तजी ने उमिला के विरह-वर्णन को बहुत कुछ पटञ्जलु वर्णन में बद्ध कर दिया है । प्रकृति भी उसके साथ सहानुभूति करती दिखाई देती है । ग्रीष्म में उधर दीन-दृग दुःखी है, उधर मीन मृग विकल हैं, हेमन्त में यदि उमिला घर में दुबली थी तो पद्मिनी सर में नाल-शेष थी; शिशिर में मकड़ी सहानुभूति दिखाती क्योंकि वह भी तो उमिला जैसी जाल-गता थी । वसंत में पटपटो (भ्रमरी) भी उसी प्रकार पद्म में गतिहीन बेठी थी जिस प्रकार निज सप्त में सप्तपदी (विवाहिता) उमिला । इसी प्रकार उमिला के आंसू देग लता भी फूल के रूप में अपने आंसू झड़ती थी । गुप्त जी ने विराट् दृश्यों को कहीं विराट् और कहीं कहीं लघु लघु चित्रों में बाँधने की सफल योजना की है—

(अ) तम में चित्ति-लोक सुत यों,

अलि नीलोपल में प्रसुत ज्यों ।

(दशम सर्ग)

(आ) धन-मुद्रा में चित्रकूट का नग उदा ।

(पंचम सर्ग)

(इ) हुआ विदीर्ण जहाँ तहाँ श्वेत आवरण जीर्ण,
व्योम शीर्ण-कंचुक धरे विषधर-सा विस्तोर्ण । (नवम सर्ग)

साकेत में आधुनिकता का पुट यहाँ वहाँ है। मैथिलीशरणजी ने जैसा दिखाया है वैसा त्रेता में नहीं होता था, ऐसी आपत्ति हम नहीं करते। फिर भी ग्रन्थ में कुछ ऐसे संस्मरण हैं जिनसे यह पता चलता है कि साकेत का निर्माण बीसवीं शताब्दी में हुआ है। शङ्का यह नहीं है कि राम के बन जाते समय जनता उनके रथ के 'आगे लेटी' अथवा नहीं, उसने उनसे 'रौंद' कर जाने को कहा था अथवा नहीं, 'लोकमत' की ओर उनका ध्यान आकर्षित किया था अथवा नहीं, राम ने 'विनत-विद्रोह' शब्द का प्रयोग किया होगा अथवा नहीं? इसी प्रकार सीमा पर पहुँच कर भगवान राम मातृ-भूमि के गुणानुवाद में साकेत के राम की भाँति तल्लीन हुए थे अथवा नहीं? द्वादश सर्ग में सेना को उत्तेजित करते समय भरत-खण्ड पर अत्याचार करने वालों को नरक मिलने की अभिशाप-भावना, दस्युओं के हाथ में कुल-लक्ष्मी के पड़ने पर लोभ-भावना और वैरियों को मारने की उत्तेजना-वृत्ति शत्रुघ्न के हृदय में जगीं, सैनिकों के हृदय में जगाई गईं अथवा नहीं? निवेदन इतना ही है कि त्रेता की कथा को कहते समय कवि बीसवीं शताब्दी के भारत और उसकी राजनीतिक हलचल को भी भूला नहीं है, इसे संभवतः उसका हृदय भी अस्वीकार न करे।

दशरथ का परिवार एक सम्पन्न हिंदू परिवार का चित्र है और उसका वातावरण एक सनातनधर्मी गृह का वातावरण है, देवताओं की पूजा जहाँ होती रहती है और जहाँ किसी स्वार्थ को लेकर कोई स्त्री कुछ दिन को कलह उत्पन्न कर देती है जिसे

मिटाने के लिए, कुटुम्ब-भावना को अचुरण रखने के लिए, मिलकर रहने के लिए परिवार के अन्य व्यक्ति त्याग करने को तत्पर रहते हैं। होम करते समय सनातन-धर्मियों के विश्वासा-नुसार पितरपरितोष के चिह्न-स्वरूप इस दृश्य पर ध्यान दीजिए—

होगई होम की शिखा समुज्ज्वल दूनी,
मंदानिल में मिल खिली धूप की धूनी।

‘प्रसाद,’ ‘गुप्त,’ ‘उपाध्याय’ और गुरुभक्तसिंहजीमें से विनोद अथवा हास्य का विधान केवल गुप्तजी ने थोड़ा-बहुत किया है। प्रथम सर्ग में उर्मिला लक्ष्मण की विनोद-वार्त्ता गुदगुदी उत्पन्न करने वाली है। एकादश सर्ग में दीर्घ जटाधारी धनुर्धर भरत से माण्डवी का पीछे से चुप आकर यह कहना कि ‘जटा और प्रत्यञ्चा में कोन लम्बी निकली?’ एक पल के लिए उस त्रिषाद-मग्न वातावरण में मुसिकान की किरण दौड़ाता है। नवम-सर्ग में देवर-भाभी अथवा ननद-भाभी को लेकर मज़ाक की स्मृतियों को हम नमकीन फहें अथवा मधुर निश्चय नहीं कर पाते। अंतिम सर्ग में युद्ध की उम उछलकूद वाली स्थिति में जहाँ ‘केतु भक्भक्का रहे थे, वन्त्र धक्धक्का रहे थे, शस्त्र भक्भक्का रहे थे, लोग टकटक्का रहे थे और नगर जगेया जगर-मगर जगमगा रहे थे’ शत्रुघ्न ‘न वानर ही यश लेलें’ के लोभ को सामने रख सैनिकों को उत्तेजित कर रहे हैं। वशिष्ठ की शांत वाणी के छींटों से जब इन भक्भक्काने और भक्भक्काने का उपान शांत होता है तब सैनिकों की स्त्रियों ने इस कमाल से मुँह बनाकर ‘वानर यश लेगए’ कहा है कि सैनिक किसियाते हुए भी मुसका उठे होंगे। लंका में हनुमान

के 'मैं वह हूँ जो जला गया था लझा पहिले' वाक्य से ऐसा प्रतीत होता है मानो कोई बंदर किसी खिड़की में से मुँह निकालकर अपनी विचित्र मुद्रा से हमें हँसा गया हो ।

साकेत में गुप्तजी ने 'कला' पर अपने विचार प्रकट किए हैं । रामचरितमानस में तुलसी ने कविता क्या है, कविता कैसे लिखी जाती है, कविता किसके लिए लिखी जाती है, कविता कहाँ तक लोक-प्रिय होनी चाहिए, कविता का लक्ष्य क्या है आदि प्रश्नों पर विचार किया है । मैथिलीशरणजी 'कला कला के लिए' (Art for the sake of art) सिद्धान्त को नहीं मानते, कला जीवन के लिए' (Art for the sake of Life) वाले सिद्धान्त को मानते हैं । वे हृदय से आदर्शवादी (Idealist) हैं तथ्यवादी (Realist) नहीं । सुन्दर को सुन्दरतर बनाना और असुन्दर को उभरने न देना उनका लक्ष्य रहता है । कला संबन्धी धारणाओं में प्रेमचन्दजी और गुप्तजी एक हैं । हमारा विश्वास है कि इतनी स्पष्ट व्याख्या कोई गद्य में भी नहीं कर सकता था—

(१) अभिव्यक्ति की कुशल शक्ति ही तो कला । (कला की परिभाषा)

(१) सुन्दर को सजीव करती है भीषण की निर्जीव कला ।

(ग्लील - अश्लील पर धारणा)

(२) जो अपूर्ण, कला उसी की पूर्ति है ।

(कला की महत्ता)

अनेक परिवर्तनों को स्वीकार करते हुए भी गुप्तजी अपने कथानक के सृजन में तुलसी के बहुत श्रेणी हैं इस बात को

उदाहरण देकर सिद्ध करने की सम्भवतः आवश्यकता नहीं है ।
गीता के सिद्धान्त भी अनेक स्थलों पर अनुवाद होकर आए हैं ।
रहीम, विहारी आदि कवियों के सुन्दर भाव भी स्मृति रूप में
रह गए हैं । दशम सर्ग में जिसके प्रारम्भ में ही कवि ने कालिदास
की जय मनाई है मुझे ऐसा लगता है जैसे मेघदूत की कल्पना
का गुप्तजी ने उपयोग किया हो । जैसे यत्न अपनी विरह-गाथा
मेघ को सुनाता है, उसी प्रकार उमिला अपनी जीवन-गाथा
सरयू को सुनाती है और जैसे यत्न उसकी मानता को सज्जन की
मानता मानकर यह विश्वास कर लेता है कि मेघ ने उसके कार्य
को सहर्ष स्वीकार कर लिया उसी प्रकार लक्ष्मण की चरणरज
छूने की अभिलाषा में अपने आँसुओं को भेंट करती हुई उमिला
यत्न का सा यह विश्वास प्रकट करती है—

अनुमोदन या विरोध है ?
मुझको क्या यह आज बोध है ?
मन के प्रतिकूल तो क्यों,
करने लोग कुभाषना नहीं ।
तुमको कल-कान-नादिनी,
गिनती है अनुकूल-पादिनी ।

साकेत के नवीन संस्करणों में गुप्तजी ने यहाँ यहाँ बहुत से
परिवर्तन किए हैं—कहीं शब्द के, कहीं पंक्तियों और कहीं पदों
पूरे पद के । आठ दस स्थलों पर ऐसे परिवर्तन दृष्टिगोचर होने
हैं । उनमें से दो का उल्लेख करने हैं । एक नवम सर्ग में 'दिग्द
संग अमिसार भी' पद है । उससे किसी चित्रर मादय्य की वृद्धि
नहीं हुई । उनके किसी भी गीत में चाँदिन कीमताता और स्वर-
सरसता नहीं है । सम्भवतः यह पद 'नवम सर्ग' में तब भी कुछ

शेष रह गया था' का एक छोटी किस्त है । पर षष्ठ सर्ग में दशरथ के मृत्युकाल के समय कुछ पंक्तियाँ बढ़ाकर राम-वियोग के ताप से छुटपटाकर मरने वाले व्यक्ति को कौशल्या के अनन्त उत्सर्गपूर्ण नारी हृदय की छाया में अपूर्व शान्ति प्रदान की है । पहिले यह बात नहीं आ पाई थी—

पाकर दशरथ जैसा दानी,
कर चुकी भोगिनी सनमानी ।
माँगो तुम भी कुछ पटरानी,
दूँ लेकर आँखों का पानी ।

“माँगूगी क्यों न नाथ तुमसे,
दो यही मुझे कल्पद्रुम से ।
कैकेयी हों चाहे जैसी,
सुत-वंचिता न हो मुझ जैसी ।”
“क्या यही मांग कर लेती हो,
या मरण-शान्ति तुम देती हो”

अन्तर के भाव को बाहर प्रकट करने के लिये गुप्तजी ने पात्रों की मुद्राओं और अङ्ग-भंगियों का सघे हाथ से अंकन किया है । स्नेह में उर्मिला की 'ललित श्रीवा-भंगी', मंथरा पर क्रोध करते समय कैकेयी की भोंहों का चक्र होना तथा कपोलों पर वालों का हिलना, लक्ष्मण की डाट पर उसका अपने ओठों को चचाकर रहजाना; वन जाने की उभंग में सीता का 'कनखिओं से राम की ओर देखना' और चित्रकूट में धनुष के सहारे बैठे राम के सामने तिरछे घूम कर निकल जाना, भरत का हाथ में जटापं लिपि शान्त मुद्रा से बैठना अथवा शत्रुघ्न का छाती निकाल कर अश्वारूढ़ होना मानो पात्रों को हमारे सामने ही खड़ा कर

देना है। नीचे की पंक्तियों में राम की सुकुमारता, दशरथ की कातरता और कैकेयी की कठोरता एक साथ खिच आई हैं—

पकड़ कर राम की ठोड़ी, ठहर के,
तथा उनका चदन उस ओर करके।
कहा गत-धैर्य होकर भूपवर ने—
चली है, देख तू क्या आज करने !

अभागिन ! देख कोई क्या कहेगा ?
यही चौदह वरम वन में रहेगा !

कैकेयी की बुद्धि का विकृत होना मनोवैज्ञानिक ढंग पर रखा गया है। क्रोध की दशा में हार को तोड़ना, चित्र को चूर करना, मतवालों के समान घूमना भी बहुत स्वाभाविक है। अपनी योगमाया से जब वशिष्ठ ने मूर्च्छित लक्ष्मण को दिखाया है तब उर्मिला के उर-स्पन्दन का मद पड़ना और लक्ष्मण द्वारा मेघनाद के वध पर मुन्न पर लज्जा-लाली का छाना यह सिद्ध करता है कि घटनाओं के व्यस्त-वर्णन में भी कवि की दृष्टि लक्ष्य-स्थल पर टिकी हुई है।

कहीं कहीं जहाँ पंक्तियाँ अत्यंत शिथिल सी प्रतीत होती हैं वहाँ भी गुप्त जी ने अपनी बुद्धि से किसी न किसी काश्ल का प्रयोग किया है, जैसे दशरथ का सीता को स्मरण करने समय जानकी न फहकर 'उर्मिला यह की चढ़ी चढ़न' कहना, शब्दों का व्यर्थ छर्च-सा लगेगा, पर इससे उन्हें उर्मिला की याद आ जाती है और वे तुरंत कहने हैं, "उर्मिला, कहाँ है हाथ यह !" जयद्रथ-वध में इस चातुरी (art) का प्रयोग उन्होंने किया है—'उत्तर दिशा से उत्तरा की याद उनकी आनंद'। तृतीय सर्ग

के अन्त में जहाँ उन्होंने लिखा है 'चले पीछे लक्ष्मण भी ऐसे, भाद्र के पीछे आश्विन जैसे' वहाँ ऐसा लगता है कि उपमान अत्यन्त साधारण हैं; पर इनमें भी एक तो नित्य-संग का भाव भरा हुआ है और दूसरे वर्ण-साग्य भी है—भाद्र (श्याम-राम), आश्विन (धवल-लक्ष्मण)। निम्नलिखित 'वर्णन में भी भरती' नहीं है, यदि 'कर युग' का अर्थ राम-लक्ष्मण, 'कटि' का सीता, 'पुतली' का उर्मिला समझ लिया जाय ! चौथी पंक्ति तब कितनी सुन्दर हो जायगी—

मेरे कर युग हैं दूट चुके,
कटि दूट चुकी, सुख छूट चुके,
आँखों की पुतली निकल पड़ी,
वह यहीं कहीं है विकल पड़ी।

कथा का विकास बहुत कुछ कथोपकथन-शैली पर हुआ है। कथोपकथन पर छंद और तुक की भाँति गुप्त जी ने पूर्ण अधिकार कर लिया है। कथोपकथन के आधार पर द्वितीय सर्ग में चल-चित्रों की त्वरा भरदी है। एक कोने में मथुरा-वैकेयी संवाद है। कैमरा घूमता है। वह कौशल्या और सीता को देवार्चन में रत दिखाता है। कैमरा और मुड़ता है। हमें उर्मिला-लक्ष्मण बैठे दिखाई देते हैं। एक अन्य कोण में राम-सीता नमुपस्थित हैं। उन्हें भी छोड़ कर हम दशरथ और वशिष्ठ दो वृद्धों को बात करते देखते हैं। एक ही स्थल के भिन्न-भिन्न अंशों में साकेत के सभी पात्रों के रूप, वय, शील का परिचय कैसी चातुरी से दिया है !

कहीं किसी क्रिया द्वारा, कहीं किसी वातावरण द्वारा, कहीं किसी कथन द्वारा और कहीं किसी भावना द्वारा आगामी

घटनाओं की सूचना अप्रत्यक्ष रूप से कवि ने दी है। लक्ष्मण का चित्र अंकित करते समय सात्विकों के बहाव में उर्मिला की तुलिका से रंग की रेखा का बहकर अभिषेक-घट में पहुँचना राम के राज्याभिषेक में रङ्ग-भङ्ग होने का लक्षण है। दशरथ के कैकेयी के महल में घुसने से पहिले ही यामिनी सुसज्जित होकर और सध्या को आगे ढकेल कर उस प्रासाद के ऊपर 'नूतन खेल' देखने को आजाती है। इस बात की सूचना मिलने से पहिले ही कि राम साम्राज्य के अधिकारी नहीं होंगे वे बड़े सन्तोष के साथ लक्ष्मण से भेंट करते हुए कहते हैं "प्रत्यक्ष यह साम्राज्य पाया।" भरत के लौटने पर साकेत के बाहर का वातावरण एक दम उदास है। इसी प्रकार चित्रकूट में एक ओर सीता मोचती हैं, 'हम और कहीं तो नहीं चलेंगे तब लौ' और दुसरी ओर राम कहते हैं, "ऐसा न हो कि मैं फिक्ख खोजता तुमको?" ये दोनों बातें ठीक उतरतीं। एकादश सर्ग में राम के अयोध्या लौटने से पूर्व प्रतीक्षा-मग्न मांडवी एक ओर किसी अस्पष्ट आशङ्का से प्रेरित अपने उर के अव्यक्त आर्त्त-भाव का संकेत करती है, दूसरी ओर शत्रुघ्न साम्राज्य में चारों ओर शुभ लक्षणों को देखने हुए भी 'गन में खटक रहा है कुछ' बतलाते हैं। यह प्रसङ्ग मात नहीं हो पाता कि हनुमान लक्ष्मण का प्रादुर्भाव होने का अशुभ नम्रवाद देने हैं।

साकेत प्राचीन और नवीन का विलक्षण मेल है। आधुनिक-भावनाओं के अनुकूल होने से यह हमारे आकर्षण का कारण है पर इसमें भी स्थान-स्थान पर भाग्यवाद की चर्चा है। 'नई गिरा मति फेरि' से 'भरत से मुत पर भी मन्वेह' में जो भाग्य के स्थान पर मनोविज्ञान को प्रधान किया है वह तो प्रशंसा की बात है, पर भाग्यवाद और आकाश-निवासों देवताओं में

विश्वास बना हुआ है। सुमन्त्र के साकेत लौटने पर देवता ऊपर से चिल्लाते हैं—सुर बोले, “था सुर कार्य वहीं।” दशरथ की मृत्यु पर ‘ऊपर सुरांगनाएँ रोईं’। वशिष्ठ भरत को सूचना देते हैं ‘गारहे हैं सुर तुम्हारे गीत।’ चित्रकूट-सभा के निर्णय को देवगण टकटकी लगाकर देखते हैं। मोरीच का हेम-हिरण बनना, हनुमान का समुद्र को पार करना और आकाश में उड़ना आदि अलौकिक कर्म भी बने हुए हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि प्राचीन संस्कारों से पूर्ण होने के कारण गुप्तजी ने न लोक की परिवर्तित रुचि का ध्यान रखा और न राम-काव्य के आलोचकों से लाभ उठाया। परिणाम यह होगा कि जिन अस्वाभाविकताओं के लिए तुलसी की निन्दा की जाती है उन्हीं के लिए मैथिलीशरणजी भी दोषी ठहराए जायेंगे।

भाषा साकेत की कहीं चिकनी, कहीं खुरदरी और कहीं नुकीली है—पथ के रोड़ों को सरिता ने जैसे कुछ घिस दिया हो, कुछ न घिसा हो। पंक्तियाँ व्याकरण-सम्मत हैं। छंद भावानुकूल हैं और अत्यानुप्रास पर उनका पूर्ण अधिकार है। अर्थ की दृष्टि से दुरुहता कहीं नहीं। ‘प्रसाद’ और ‘गुप्त’ जी की कविता में यह अंतर है कि ‘प्रसाद’ के काव्य-उपवन में जहाँ रुक रुक कर पद-चारण करना पड़ता है—आगे चरण रखने पर यह लोभ बना रहता है कि पूर्ण सौंदर्य का उपभोग हमने अभी किया अथवा नहीं—वहाँ गुप्त जी के काव्य में जिहा सरपट दौड़ती चली जाती है। साकेत में दुरुहता वहीं है जहाँ जान बूझकर वे दुरुह बने हैं, उदाहरण के लिए कहीं कम प्रसिद्ध अनुभव संबंधी जैसे ‘गजभुक्त-कपित्थ’ में (निर्गच्छति सदा लक्ष्मी गज-भुक्त कपित्थवतः), कहीं साहित्य-शास्त्र संबंधी जैसे ‘बैठीं नाच निहार लक्ष्मणा-व्यंजना’ में, कहीं न्यायशास्त्र संबंधी जैसे ‘सहज-

मातृ गुणगन्ध था कर्णिकार का भाग' में, (कनेर में गन्ध होता है भी गन्ध नहीं मानी जाती) कहीं रसायन - ज्ञान संबंधी जैसे 'उस रुदन्ती विरहिणी' में या फिर जहाँ दो चित्रों का घपला कर दिया है जैसे नीचे की पंक्तियों में कुमुदिनी का चित्र पूर्ण करते करते कोक घुसा दिया है । इसमें जो भावधारा बँध कर चल रही थी वह विच्छिन्न होगई ।

आगे जीवन की सध्या है, देखें क्या हो आली ?

तू कहती है—'चंद्रोदय ही काली में उजियाली' ?

सिर-झोंकों पर क्यों न कुमुदिनी लेगी वह पद-लाली ?

किंतु करेंगे कोक-शोक की तारे जो रजवाली . ?

'फिर प्रभात होगा क्या सचमुच ?' तो कृतार्थ यह चेरी ।

गूढ़ी घोली के कवियों में निस्संदेह मैथिलीशरणजी की रचनाओं में जो प्रसाद गुण है वह ईर्ष्या की वस्तु है । गुप्तजी की अपनी कमियाँ अलग हैं और वे अन्यन्त स्पष्ट हैं । तुरक के आग्रह के लिए कभी कभी वे बहुत गड़बड़ करते हैं । उपमा - चितस्तनी और ठीक-ठनी, 'राई-गुत्ती और तत्ती' 'मन्नी और लल्ली' आदि प्रयोग तो हैं ही, शब्दों में भी 'जशी' 'प्रती' 'लौ' 'कै' आदि लिखना इसलिए सटफटा है कि थोड़ा इधर उधर करने से ये ही प्रयोग गूढ़ी घोली के अनुरूप हो नफने थे । जैसे 'जय लौ' 'तय लौ' के स्थान पर 'जय तक' 'तय तक' लिया जा सकता था । 'अब कै दिन के लिए खेद यह' के स्थान पर 'फितने दिन के लिए खेद यह' होनसता था । 'शरी' के स्थान पर तीन माप्राशों का 'इन्दु' 'चंद्र', में से कोई पर्याय ले लेना था । प्रत्येक शब्द में एक विशेष अर्थ भरा रहता है । उनके पिकृत रूप से भी वही भाव व्यजित हो यह आवश्यक नहीं । साकेत के प्रारम्भ में 'शारदा' की चम्दना यादा 'पसार दे' शब्द

ऐसा ही है। गुप्तजी जब लिखने हैं, “इधर भी निज चरद-पाणि पसार दे” तब ऐसा लगता है किसी से भीख माँगने के लिये ‘हाथ पसारने’ को कह रहे हैं। ‘गोवर’ ‘घूड़े’, ‘डकार’ के प्रयोग भी रुचिकर नहीं। ‘लेखनी अब किस लिए बिलंब’ या ‘लेखनी लिख उनका मोहाल’ आल्हाके ढङ्ग की “ह्यां की बातें तौ ह्याँ रहि गई”, अब आगे कौ सुनो हवाला” जैसी व्यर्थ तुकबन्दियाँ हैं।

‘उपेक्षिता उर्मिला’ की खोज (Discovery) न होने पर भी साकेत जैसे किसी ग्रन्थ की सृष्टि अवश्य होती। मैथिली-शरणजी की भक्ति-भावना के निकास के लिये यह आवश्यक था। ऐसा न होता तो ‘हम सबसे अविच्छन्न’ राम क्या अष्टम सर्ग में अपने नाम-माहात्म्य और गुण-कर्म-स्वभाव कथन की महत्ता अपने मुख से वैसे ही घोषित करते जैसे गोता में कृष्ण ने—

जो नाम मात्र ही स्मरण मदीय करेंगे,
वे भी भवसागर बिना प्रयास तरेंगे।
पर जो मेरा गुण, कर्म, स्वभाव धरेंगे,
वे औरों को भी तार पार उतरेंगे।

साकेत खड़ी बोली का अत्यन्त लोक-प्रिय ग्रंथ है और सच बात यह है कि मैथिलीशरणजी भारतीय-जनता के बहुत ही प्यारे कवि हैं। साकेत में उन्होंने धर्म-प्राण, आदर्श-प्रिय राम-सनेही, जनता के मर्म को स्पष्ट किया है। इससे साकेत जितने दिन खड़ा रहना चाहिये था, उससे कुछ अधिक दिन ही खड़ा रहेगा। पर यदि आलोचक इससे आगे बढ़कर जितने विशेषण उसके पास हैं उनको इस ग्रंथ की प्रशंसा में व्यय-अपव्यय, उपयोग-दुरुपयोग करता हुआ इसे ‘महाकवि’ का ‘महा-काव्य’ कहता है तो अपनी श्रद्धा-भावना की प्रेरणा से कवि को आवश्यकता से अधिक सम्मान देता है।

कामायनी

कामायनी मानवी सस्कृति और शाश्वत मानवीय मनो-विचारों का महाकाव्य-रूपक (Allegory-Epic) है । इसमें 'प्रसाद' के काव्य की समस्त विशेषताओं का सन्निवेश उनके उत्कृष्टतम रूप में हुआ है । इस ही प्रशंसा में विनम्रता के साथ इतना कहा जा सकता है कि विश्व साहित्य की श्रेष्ठतम रचनाओं की पंक्ति में जगमगाने के लिए हिंदी ने एक अमूल्य काव्य-रत्न प्रमद किया है जिसका अक्षय आलोक कभी मट न होगा ।

जैसा 'प्रसाद' ने आमुख में स्वीकार किया है कामायनी की कथा का आधार मुख्यतः शतपथ ब्राह्मण और साथ ही ऋग्वेद, छांदोग्य उपनिषद् तथा श्रीमद्भागवत हैं । वैदिक मनु को कवि ने ऐतिहासिक पुरुष ही माना है । उसका विश्वास है—

मनु भारतीय इतिहास के आदि पुरुष हैं । राम दृष्ट और बुद्ध इन्हीं के वंशज हैं ।

एक बात प्रसाद ने और भी कही है जिसकी ओर ध्यान आकर्षित करना आवश्यक है—

यह आश्चर्य इतना प्राचीन है कि इतिहास में स्वयं का भी अद्भुत निम्न हो गया है । इसीलिये मनु, श्रद्धा और दया इत्यादि अथवा ऐतिहासिक अतिशय खूबे हुए, सांस्कृतिक अर्थ की भी अतिशक्ति हों तो मुझे कोई आपत्ति नहीं ।

इस घोषणा से ऐसा प्रतीत होता है जैसे कवि को इतिहास की अधिक चिन्ता है, रूपक की नहीं । सम्पूर्ण आशय न इन्हीं

ऐतिहासिक सत्य को पाने के लिए कवि आकुल है। पर कामायनी के अध्ययन से पता चलता है कि स्थूल कथा के ढाँचे के साथ रूपक की कल्पना भी कवि ने साथ ही साथ कर ली थी। ग्रंथ में रूपक के प्रति उपेक्षा किसी भी प्रकार सिद्ध नहीं होती, उसके प्रति आग्रह ही प्रकट होता है। कामायनी में अनायास कुछ भी नहीं, बहुत सँभल सँभल कर कवि ने उसकी रचना की है।

—मनोवैज्ञानिक विश्लेषण—

कामायनी में मनु, श्रद्धा (कामायनी) और इडा, मन श्रद्धा और बुद्धि के प्रतीक हैं। कामायनी इस दृष्टि से अन्तःकरण में वृत्तियों के विकास की गाथा भी कहती है। मनु का मन है जो अतुल वैभव के विनाश पर 'चिन्ता'मग्न होजाता है। चिन्ताकाल समाप्त होते ही उस मन में 'आशा' का उदय होता है। इस आशा को लेकर मन जी रहा है कि एक नारी के मन से जिसका निर्माण केवल समर्पण (श्रद्धा) से हुआ है उस मन का संयोग होता है। इन दो हृदयों के निकटता में आते ही पुरुष के मन में 'काम' जगता है। पुरुष का मन और अधिक नैकट्य के लिये व्यग्र होता है। तुरन्त 'वासना' आ धमकती है। नारी के मन को इस बात का पता चलता है तो आत्म-समर्पण से पहिले उसमें 'लज्जा' का संचार होता है। पुरुष का मन 'कर्म' के दो पथों की ओर अग्रसर होता है (१) कर्म-कांड की दिशा में, जिसे कवि ने यज्ञ द्वारा पूरा कराया है और (२) भोग-कर्म की ओर जिसे गार्हस्थ्य धर्म के भीतर लेकर कर्म में सम्मिलित किया है। मन जिसे अनुराग की दृष्टि से देखता है उसे ऐसा जकड़ कर रखना चाहता है कि किसी

दूसरे की दृष्टि भी उस पर न पड़े। मनु श्रद्धा के प्रेम में से चातुसल्य का अंश भी पृथक् होते देखना नहीं चाहते। इस पर आज हम घोर स्वार्थ कहकर सभव है अस्वाभाविकता का आरोप करें क्योंकि पिता की अनुभूति से सम्पन्न होने के कारण हम जानते हैं कि ऐसा कभी नहीं होता। पर मनु ने पुत्र का मुख नहीं देखा है, अतः चातुसल्य का न उमड़ना और उसके वेग के मूल्य को न जानना उसके लिए अस्वाभाविक नहीं है।

यही श्रुत मन एक और युवती ('इड़ा') के मन के सम्पर्क में आता है। इस काव्य में श्रद्धा पत्नी है, इड़ा प्रेमिका। पत्नी और प्रेमिका में अंतर यह होता है कि पत्नी पूर्ण आत्म-समर्पण कर देती है, प्रेमिका अपने अस्तित्व को बनाए रखती है। श्रद्धा ने अपने को देकर अपना सबकुछ ग्राह्य किया, इड़ा ने अपने को न देकर आकर्षण को जाँचित रखा और मनु को उड़ती पर नचाया। उसने जितना काम उसने लिया उसका वर्णन श्रद्धा के 'स्वप्न' में मिलता है। पुत्र का मन जब ऐसी नारी के मन पर जिसमें बुद्धि की प्रमुखता है अधिकार नहीं जमा पाता तब 'संघर्ष' होना स्वाभाविक है और इसके उपरान्त विरक्ति (निर्वेद) भी।

डेम लाकर यह अपमानित मन फिर श्रद्धा की ओर मुड़ता है। इस पार श्रद्धा उसे आंगारिक सुग की ओर न ले जाकर पारलौकिक सुग की ओर ले जाती है। उसे लोकोत्तर सुग के 'दर्शन' कराता है और इस 'रहस्य' से पश्चिम कागती है कि श्रद्धा बिना सब सिद्धिमानतामात्र है। इस निर्घात न पशुचर 'मानन्द' की उपलब्धि कभी न होती ?

इस प्रकार तीन प्राणियों की कहानी के साथ साथ यह तीन मनों की कहानी है। और भी विचार करें तो केवल एक मन की कहानी है। यह एक मन सबका अपना अपना मन है। यहीं से रूपक की भावना उठती है।

—कथा—

कामायनी के रूपक को स्पष्ट करने के लिए पहिले स्थूल कथा का संक्षेप में वर्णन करते हैं। प्रलय द्वारा विलासी देवों की सृष्टि के नष्ट होने पर मनु 'चिंता'-मग्न दृष्टिगोचर होते हैं। जल-प्लावन शांत होने पर सूर्योदय के साथ मुन्नकरा कर प्रकृति जीवन की आशा को फिर मनु के हृदय में जागरित कर जाती है। मनु काकीपन के भार से विकल ही हैं कि 'श्रद्धा' के दशन होते हैं जो उनकी सहचरी बनती हैं। एक दिन मनु अंतरिक्ष से 'काम' को यह वाणी सुनते हैं कि वह देवताओं की सृष्टि के विलीन होने पर यद्यपि अंगी से अनंगी होगया है, पर अतृप्त है। श्रद्धा के प्रति ज्योत्स्ना धौत रजनी में मनु के हृदय में 'वासना' जगती है। श्रद्धा का मन भी ढीला होता है। ठीकु उसी समय श्रद्धा के मन में 'लज्जा' उगती है। मनु यज्ञ 'कर्म' में लीन होने हैं और दम्पति सोमरस का पान कर उत्तेजना के वशीभूत। कुछ दिन ढलने पर मातृत्व-भार से दबी, पर मातृत्व भाव में मग्न श्रद्धा आगंतुक जात के लिए एक मनहर कुटिथ का निर्माण करती है और ऊनी वस्त्रों को बुन आगामी सुख-विधान की कल्पना करती है जिसे प्रेम का बँटवारा समझ मनु के हृदय में 'ईर्ष्या' जगती है और वे श्रद्धा को छोड़ कर चले जाते हैं। यदि कहीं यह नाटक होता तो यहाँ चिंता, आशा, श्रद्धा, काम, वासना, लज्जा, कर्म,

ईश्वर्या के दृश्यों पर प्रथम अंक की बड़ी स्वाभाविक समाप्ति होती ।

‘इडा’ सर्ग से कथा दूसरी ओर मुड़ती है । सारस्वत प्रदेश में ‘इडा’ से मिलन होता है । इडा को अपने ध्वस्त राज्य के पुनर्निर्माण के लिये एक कर्मशील व्यक्ति की आवश्यकता थी, मनु को अपनी अवसृष्ट बुद्धि के उपयोग के लिये नवीन कार्य-क्षेत्र की—‘दोऊ वानिक बने ।’ इधर श्रद्धा ‘स्वप्न’ में वह सब कुछ देखती है जो मनु करते हैं और जगकर उन्हें लोटाने को चल पड़ती है । इडा दिन दिन एक ओर मनु को मोहित करती और दूसरी ओर खिंचती जा रही है । मनु उसपर पूर्ण अधिकार जमाना चाहते हैं । इस अधिकार चेष्टा से प्रजा अप्रमन्न होती है और एक छड़-प्रलय के समय आश्रय न पाने पर मनु की धृष्टता पर जुनून हो उसे ललकारती है । इस पर राजा (मनु) और प्रजा में ‘संघर्ष’ (युद्ध) प्रारंभ होता है । श्रद्धा इस बीच आ पहुँचती है । वह घायल मनु को अपने कोमल करों से स्पर्श कर पीड़ा-हीन करती है । मनु श्रद्धा के आचरण पर चकित होकर उसके प्रति कृतकृता प्रकट करने हैं । इडा से उन्हें प्रीति (‘निर्वेद’) उत्पन्न होती है । पर श्रद्धा से आगे मिलाने का साहस भी उनमें नहीं है अतः प्रभातकाल में कहीं छिप्तक जाने हैं । इस प्रकार इडा, स्वप्न, स्वप्न, निर्वेद चार दृश्यों का दूसरा अंक समाप्त हुआ ।

श्रद्धा अपने पुत्र कुमार को इडा को मौप कर मनु की खोज में निकलती है । एक गुहा में पात उन्हें पाता है । मनु यहाँ अनन्त में नृपराज नटेश (शिष्य) के ‘दर्शन’ करते हैं । श्रद्धा इस के उपरान्त उनका हाथ पकड़ कर उन्हें हिनगात के ऊपर खड़ा

लेजाती है और बहुत ऊँचे पहुँच कर अधर में स्थित इच्छा, क्रिया और ज्ञान लोकों का 'रहस्य' खोलती है। अंतिम सर्ग में इडा और कुमार प्रजा को लेकर 'मानस'-तट के निवासी श्रद्धा-मनु से मिलने आते हैं। चारों ओर आनन्द की वर्षा कर कवि अपनी कथा को समाप्त करता है। ये 'दर्शन' 'रहस्य' और 'आनन्द' के तीन दृश्यों का तीसरा और अंतिम अङ्क है। इस प्रकार तीन पात्रों का तीन अंकों का यह 'सुखांत' नाटक अथवा पंद्रह सर्गों का महाकाव्य समाप्त होता है।

—रूपक—

प्रत्येक प्राणी का मन न जाने कितनी चिंताओं का निवास-स्थान है। चिंता किसी न किसी प्रकार के अभाव से उत्पन्न होती है। प्रसाद ने चिंता को 'अभाव की चपल बालिका' ठीक ही कहा है। अभाव दो प्रकार के होते हैं (१) शरीर संबंधी और (२) मन संबंधी। अभाव के साथ अशांति आती है। इस अशांति से मुक्ति पाने का मार्ग (आशा के रूप में) मन को दिखाई देता है। वह है श्रद्धा के साथ आंतरिक चिंतन (सुख-भोग)। श्रद्धा के साथ जैसे-जैसे मन रहता है या यों कहिए कि बाह्य संघर्ष को त्याग मन ज्यों-ज्यों श्रद्धा (आस्था) पूर्वक अंतर की गहराई में उतरता है त्यों-त्यों सुख का अनुभव करता जाता है। काम, लज्जा, कर्म इस लीनता के चरण-चिन्ह हैं। वृत्तियों को अंत-मुखी करने की इच्छा का जगना 'काम', उसमें तीव्रता आना 'वासना', कभी-कभी उसमें व्याघात पड़ना 'लज्जा' और उत्कटता से उस पथ पर अग्रसर होना 'कर्म' (संभोग) है। कर्म में जो यत्न को सम्मिलित किया है उसे हम मन को सात्विक बनाये रखने वाला एक साधन मानते हैं। आंतरिक चिंतन में सात्विकता बहुत

बढ़ी वस्तु है। इतने अंतर्मुखी होने पर मन में सहसा अधिकार-भावना जगती है। वह देखना है कि जैसे-जैसे वह इस पथ पर बढ़ता जा रहा है वैसे-वैसे व्यक्तित्वही होता जा रहा है। यह वह सहन नहीं कर पाता और लोट पड़ता है। जहाँ था वहीं आजाता है।

दूसरे पथ का अनुसरण करते ही मन बुद्धि (इंद्रा) के जाल में फँस जाता है; नवीन-नवीन कल्पनाओं (स्वप्न) को उसके सहारे सत्य में परिणत होते देखना है। यहाँ देयता है कि इस बुद्धि का कार्य-क्रम अनंत है। जितना बढ़ता है उतनी प्यास बढ़ती जाती है। बुद्धि पर अधिकार किसका हुआ है? जिस अधिकार-भावना को लेकर मन बढ़ा था वह अधूरी रह गई। असंतुष्ट होने पर बुद्धि से उसका भगड़ा (संघर्ष) होता है और फिर उससे उदासीनता (निर्वेद) उत्पन्न होजाती है। सत् पथ को त्याग संघर्ष के पथ में पड़ जाय मन बायल पड़ा है।

ठीक इसी समय बिना बुलाए श्रद्धा फिर आती है। मन संकोच का अनुभव करता है, पर श्रद्धा उसका पीछा नहीं छोड़ती। यह श्रद्धा हमें वास्तव में मन को और ऊँचा उठाकर पार-लौकिक सुख के गिरि पर ले चलती है। मन को अलौकिक शक्ति की झलक दिखाई देती है। प्रिया, इन्द्रा और ज्ञान को भस्म कर अर्थात् जागरण, स्वप्न और सुषुप्ति से आने पर, मन श्रद्धा के साथ (समाधि अवस्था में) केवल आनन्द का अनुभव करता है। अतः चिन्ता के विषादमय वातावरण से मुक्त हो मन, आशा, धर्मा, काम, वासना, लज्जा, कर्म, ईश्या, इन्द्रा (बुद्धि), स्वप्न (बुद्धि-कर्म), संघर्ष, निर्वेद, दर्शन, रहस्य (राहग्योत्पाद) के स्तरों को पार करता आनन्द लोक का अधिपति बनता है।

कामायनी को बहुत सचेत होकर प्रसाद ने लिखा है। इतने सहज ढंग से कोई अन्य व्यक्ति रूपक का निवाह कर सकता था हमें तो विश्वास नहीं होता। रहस्य सर्ग का प्रारंभिक वर्णन पढ़िये। प्रतीत ऐसा होता है कि दो पथिकों के हिमालय पर चढ़ने का वर्णन ही वहाँ है। पर क्या 'नील तमस' में उस 'ऊर्ध्व देश' तक जाने वाले 'पथ' की अनिर्दिष्टता, 'पथिकों' का 'ऊपर बढ़ना' और 'प्रतिकूल पवन' का उन्हें धक्का देना, नीचे स्थित उन सभी वस्तुओं का जो अत्यन्त रम्य प्रतीत होती हैं वहाँ पहुँच कर अत्यंत 'छोटा' दिखाई देना, मनु का 'साहस छूटना' जिन्हें वह नीचे छोड़ आया है उनके लिए उसके हृदय में फिर ममता का जगना और 'देश-काल रहित,' अवकाश में पहुँचने पर भी श्रद्धा का उसे संभालते हुए इस प्रकार समझाना पथिकों के श्रम का कोरा वर्णन ही है क्या ?

हम बढ़ दूर निकल आए अब,
करने का अवसर न छिओली ।

—इच्छा, कर्म, ज्ञान—

रहस्य शीर्षक सर्ग में श्रद्धा ने मनु को इच्छा का रागारुण, कर्म का श्यामल और ज्ञान का रजतोज्ज्वल तीन लोक दिखाये हैं, और उनके सामंजस्य में जीवन का वास्तविक सुख बताया है। 'केवल इच्छा' पंगु है। उसे कर्म का सहारा चाहिए। 'केवल कर्म' अंधा है। उस पर विवेक या ज्ञान का नियंत्रण होना चाहिए। मनु दोनों स्थितियों को देख चुके हैं। 'केवल ज्ञान' भी संसार में विषमता फैलाने वाला है क्योंकि ज्ञानी जब 'इच्छाओं को झुठलाते हैं' तब संसार का विकास कैसे होगा ?

पहिले किसी वस्तु का ज्ञान होता है। फिर उसके सम्बन्ध में इच्छा उत्पन्न होती है। और तब इच्छा की पूर्ति के लिये मनुष्य कर्म में लीन होता है। ज्ञान, इच्छा, क्रिया की इस प्रसिद्ध त्रयी से रहस्य सर्ग के इच्छा, कर्म ज्ञान के त्रिक को भिन्न समझना चाहिये। इन्द्रियों का शब्द, स्पर्श, रूप, रस, गन्ध का दास होना, भावना के अनुकूल पाप-पुण्य का सृजन करना ही माया है। यह इच्छा लोक है। नियति की प्रेरणा से किसी न किसी प्रकार की इच्छा प्राणी को कर्म में लीन रखती है। यहाँ केवल श्रम है, विश्राम नहीं। यहाँ आने पर कल्पना टुकड़े टुकड़े होजाती है। इस संघर्ष में केवल शक्तिशाली विजयी होता है। कर्म में लीन होने वाले अपने अपने संस्कारों के अनुसार जन्म जन्मान्तर में भटकते फिरते हैं। यह कर्मलोक की व्याख्यान है। शास्त्र-ज्ञान के अभिमानो, जीवन से उदासीन, बुद्धि के अनुयायी, तप में लीन, मुक्ति के इच्छुक व्यक्ति ज्ञानलोक के नियामी हैं। इससे प्रतीत होता है कि कोई नवीन ज्ञान तो प्रसाद से नहीं करी। श्रद्धा की मुसिकान की ज्वाला से इन तीनों लोकों को भस्म कर कवि ने मनुको 'दिव्य अनाहत' का अधिकारी लिया है। यह तुरीयावस्था है जय क्रिया (जागरण) इच्छा (स्वप्न) और ज्ञान (सुषुप्ति) की अवस्था को पार कर नायक शुद्ध चेतन की अनुभूति का आनन्द लेता है। प्रमायनी का चमत्कार यही तो है कि जो आपको बाहर दिखाई देगा वह 'द्वन्द्व' में भी। इच्छा, ज्ञान, क्रिया के लोक क्या वास्तव में बाहर दिखाई दिए हैं।

'इच्छा' और 'कर्म' का स्वल्प तो प्रसाद ने ही कहा है, पर ज्ञान-तन्त्र की अधिक चिन्ता से नहीं प्रेरित किया। उसके स्वरूप को बहुत दृष्टका प्रदर्शित किया है। शास्त्रज्ञ व बुद्धिमानों

संन्यासियों पर ही जिनका साक्षात्कार प्रचुरता से संभवतः काशी में होता रहता हो उनकी दृष्टि पड़ी है। जीवन-रस से भिन्न रस की उन्होंने उपेक्षा-सी की है। इस पर किंचित आश्चर्य होता है। आनन्द सर्ग में आत्मानुभूति की व्यापकता को, सबको अपना समझने की वृत्ति को, उन्होंने जीवन का सबसे बड़ा आदर्श माना है यह तो ठीक है, पर इसके लिए ज्ञान को तुच्छ सिद्ध करने की आवश्यकता नहीं थी। उन्हीं के शब्दों में देखिए—

न्याय, तपस, ऐश्वर्य में पगे
ये प्राणी चमकीले लगते,
इस निदाघ मरु में, सूखे से
स्रोतों के तट जैसे जगते ।

सामंजस्य चले करने ये
किन्तु विषमता फैलाते हैं;
मूल स्वत्व कुछ और बताते
हृच्छ्राओं को झुठलाते हैं ।

—पात्र—

मनु एक दीर्घकाय स्वस्थ व्यक्ति हैं, 'पुरुष' हैं। पुरुष शब्द का उच्चारण करते ही पौरुष का भाव ध्वनित होता है। कवि ने प्रथम सर्ग में ही उनके शरीर की दृढ़ गठन और सबलता का परिचय देने के लिए उनकी दृढ़ माँसपेशियों और स्वस्थ शिराओं की चर्चा की है। आखेट-व्यसनी मनु की कल्पना भी एक दृढ़ सबल स्फूर्तियुक्त पुरुष की भावना ही सामने लाती है। और आगे चलकर जब प्रजा और प्रकृति के सम्मिलित विद्रोह

का सामना करने के लिए मनु अपना धनुष उठाते हैं तब शक्ति का दुरुपयोग करने से यद्यपि अत्याचारी या चर्वर कहकर उनकी असंयत बुद्धि और अनियंत्रित हृदय का तिरस्कार करने की इच्छा भी जागरित होती है, पर उनके पौरुष पर एक प्रकार का आश्चर्य होता ही है। स्वभाव से मनु अत्यन्त चिंतनशील हैं और सिद्धांत से घोर व्यष्टिवादी या स्वार्थी। कामायनी की वे उक्तियाँ जो इस काव्य-भवन की जगमगाती मणियाँ हैं, प्रायः मनु के मुख से ही निकली हैं। वे सब कुछ अपने चरणों में झुकते देखना चाहते हैं। 'ग्रह' और 'उच्छृंगलता' से उनके चरित्र का निर्माण हुआ है। वे देना नहीं जानते केवल लेना जानते हैं। सभी को नियमों में बाँध कर रखना चाहते हैं, स्वयं नियमों से परे रहना चाहते हैं। श्रद्धा और इड़ा दोनों के प्रति उन्हें आकर्षण होता है, पर इस स्वामित्व-भावना के कारण न वे श्रद्धा को अपना सफे और न इड़ा को प्राप्त कर सकें। जीवन के कटु अनुभवों ने मनु के 'ग्रह' को जल जला दिया, 'अमरता के जर्जर दभ' को जल पीस दिया तब वास्तविक आनंद उन्हें प्राप्त हुआ। एकाधिपत्य के प्रवल नमस्कार ने अपने व्यक्तित्व को श्रद्धा की अनुकम्पा से व्यापक बना डाला—

मनु ने कुछ कुछ गुनगुना कर
कैलास घोर दिग्गजाया
बोल "उगो कि यहाँ पर
कोई भी नहीं पराया ॥

उन कल्प न घोर हृदयों
रग रसम एव नहीं हैं,
गुम सब मोर शेष्य हो
जिन्हें कुछ नहीं नष्ट है ।

अलौकिक सुन्दरी 'श्रद्धा' नारी का मङ्गल रूप है। केवल कामलता से उसका निर्माण हुआ है। उसकी ममता पशुओं तक विस्तृत है। स्नेह की वह देवी है। हिंसा और स्वार्थ का वह घोर विरोध करती है, करुणा का मार्ग दिखलाती है। मनु दो बार उसे छोड़ कर भागते हैं और श्रद्धा दोनों बार मन में मैल न लाती हुई मनु के हृदय का बोझ हल्का करती है। प्रेम में विश्वासघात के दोषी मनु को श्रद्धा का अपनाना नारी हृदय की अनन्त-क्षमा का परिचय देता है। यहाँ नारी ने नर को पराजित कर दिया। सच पूछो तो प्रेम में नारी ने नर को सदैव पराजित किया है—क्या सीता ने रान को, क्या राधा ने कृष्ण को और क्या गोपा ने बुद्ध को ! छाया के समान मनु का साथ उसने दिया है। वह ऐसी छाया है जो ताप-दग्ध शरीर को ही नहीं, व्याकुल मानस को भी शीतल रखती है। उसी के शब्दों में—

देकर कुछ कोई नहीं रंक ।

वैभव-विहीना संध्या के उदास वातावरण में कामायनी का विरह वर्णन कितना स्वाभाविक और विपाद को घनीभूत करने वाला है, और कितने थोड़े शब्दों में किस मार्मिकता से व्यक्त किया गया है। किसी के विरह-वर्णन में एक साथ आप सवा सौ पृष्ठ काले कर दें तो इससे यह तो पता चल जायगा कि आप एक बात को फैलाकर कह सकते हैं, या किसी के वियोग की कथा को एक से ढंग पर दस विरहिणियों के द्वारा व्यक्त कराएँ तो यह भी पता लग जायगा कि विरह एक प्रकार का दौरा है जो बारी बारी कभी किसी को और कभी किसी को उठता है। महाकाव्य में वर्णन के विस्तार का जो अधिकार प्राप्त है उसका तात्पर्य यह कदापि नहीं है कि आप उसे ऐसा विस्तार दें कि वह

अपनी प्रभाव ही खो बैठे। पाठकों के मस्तिष्कों के पात्रों की भी एक माप है जिसमें अधिक रस डालने से उछलने लगता है। अधिक विस्तृत वर्णन में समरसता नहीं रह सकती, अतः अच्छे कवि इस बात का ध्यान रखते हैं कि अपनी ओर से उचित परिमाण में ही किसी रस को पिलावें। अशोकवृक्ष के नीचे बैठी सीता का विरह-वर्णन कितना सयत है, कितना सन्तुष्ट और कितना प्रभावशाली ! इसी सुरुचि का परिचय प्रसादजी ने 'स्वप्न' सर्ग में दिया है। प्रकृति के प्रतीकों के सहारे कामायनी के क्षीण शरीर का आभास, प्रकृति के प्रसन्न चातावरण के सम्पर्क से पीड़ा की तीव्रता का अनुभव, अतीत की मधुर घड़ियों का स्मरण, थोड़े से आँसू और बालक के 'मा' शब्द के उच्चारण से एक गहरा आघात—ओर बस !

इड़ा आकर्षक है, प्रेरणामयी है। श्रद्धा ने उसे 'मस्तिष्क की चिर अतृप्ति' कहा है। यह मनुष्य को स्वावलम्बी बनाती है—

हो तुम ही हो अपने महाय

जो बुद्धि कहे उसको न मान कर फिर किसी तर शरण जाय
जितने विचार संस्कार रहे उसका न दूसरा है उपाय
यह प्रकृति परम समशील अखिल ऐश्वर्य भरी गोधक विह्वल
तुम उसका पटल खोलने में परिकर कमकर धन कर्मबलि
सबका नियमन शासन करते बस बड़ा चलो अपनी धनता
तुमही इसके निष्ठापक हो, हो कहीं विषमता या समता
तुम नष्टता को वैजय करो विशाल महज साधन उपाय
यग अलिप्त लोक में रहे छाये ।

कवि ने कुछ तो रूपक के आग्रह से और कुछ विशेष उद्देश्य से उसे कठोर-हृदया बनाया है। उसकी दृढ़ता से मनु के 'अहं' को धक्का लगता है जिससे उनका उर कोमल होकर श्रद्धा की उत्सर्ग-भावना से पिघलता है।

श्रद्धा विश्वास है, इड़ा बुद्धि। श्रद्धा आत्म-समर्पण है, इड़ा अंकुश। मनु ने दोनों को अभाव की अवस्था में प्राप्त किया। जब मनु का मन लुब्ध था तब श्रद्धा आई। उसने प्रेम दिया। जब मस्तिष्क विलुब्ध था तब इड़ा आई। उसने कर्म-पथ सुझाया। दोनों अनन्य सुन्दरी हैं। एक मनु के मन के अभाव को भरती है दूसरी बुद्धि के। एक उसे हृदय की गहराई में उतारती है, दूसरी उसे प्रकृति से संघर्ष करना और तत्त्वों पर विजय प्राप्त करना सिखलाती है। दोनों उसे चिंता से मुक्त करती हैं। मनु दोनों को ठीक न समझ सके। उन्होंने एक के प्रेम को स्वीकार न किया दूसरी उसे प्रेम दे नहीं सकी। एक उसे प्रेम की व्यापकता सिखलाती है जिसे वह पहिले समझ नहीं पाता, दूसरी 'निर्वाचित अधिकार' पर आक्षेप करती है जिसे वह स्वीकार नहीं करता। एक उसे क्षमा कर देती है, दूसरी संकट में डाल देती है। एक उसके विरहमें व्याकुल-होती है, दूसरी उदासीन रहती है। एक उसे खोकर पाती है, दूसरी उस खोये हुए को पाकर फिर निश्चिन्त होकर खोदेती है। दोनों दुःख का समाधान हैं। एक दुःख की जीवन में सार्थकता सिद्ध करती है, दूसरी विज्ञान की सहायता से उसे चूर्ण करने की सम्मति देती है। कवि का संदेश है कि श्रद्धा ही आनन्द विधायिनी है; पर इड़ा भी व्यर्थ नहीं है। हाँ, उससे जीवन भर त्रिपके मत रहो। अपनी संतति को उसे सौंप साधना में लीन हो जाओ।

यह तर्कमयी तू श्रद्धामय
 तू मननशील कर कार्य अभय
 इसका तू सब संताप निश्चय
 हर ले, हो मानव भाग्य उदय
 सब की समरसता कर प्रचार
 मेरे सुत सुन मा की पुकार

यह खुली हुई बात है कि अपने संस्कारों के कारण शुक्लजी रहस्यवाद के अकारण विरोधी थे। कामायनी में प्रसाद के 'संवेदन' शब्द के प्रयोग पर उनके आक्षेप का आधार ही यह है कि 'रहस्यवाद की परम्परा में चेतना से असंतोष की रुढ़ि चली आरही है,' अतः प्रसाद ने 'संवेदन का तिरस्कार' किया है। पर बात वैसी नहीं है। 'आशा' सर्ग में ('चिन्ता' के अंतर्गत नहीं, जैसा शुक्लजी ने लिखा है) संयम से रहने और तप करने के कारण युवक मनु ने नवीन शारीरिक बल प्राप्त किया, अतः स्वास्थ्य-सम्पन्नता की दशा में किसी सङ्गिनी के सम्पर्क के लिये विकल होना अत्यन्त स्वाभाविक था। इसी प्रसङ्ग में 'संवेदन' शब्द आया है—

आह कल्पना का सुन्दर यह
जगत मधुर कितना होता;
सुख स्वप्नों का दल छाया में
पुलकित हो जगता सोता ।

संवेदन का और हृदय का
यह संघर्ष न होसकता,
फिर अभाव असफलताओं की
गाथा कौन कहाँ बकता ।

कब तक और अकेले ? कह दो
हे मेरे जीवन बोलो,
किसे सुनाऊँ कथा ? कहो मत
अपनी निधि न व्यर्थ खोलो ।

यहाँ 'संवेदन' शब्द सहानुभूति - प्रदर्शन या प्रेम-प्राप्ति की आकांक्षा के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। जीवन में कटुता या पीड़ा इसीलिए है कि हम ऐसी आशा बाँधे बैठे रहते हैं कि कहीं कोई हमारे हृदय को समझने-सँभालने वाला भी होता। पर हाथ आती है सूनी निराशा। संवेदन (स्नेह-प्राप्ति) और हृदय का इसी से मानो संघर्ष (विरोध) चल रहा है। परिणाम - स्वरूप जीवन में अभाव और असफलताएँ हैं। यदि केवल कल्पना से काम चल जाता तब भी जीवन में हताश स्थितियों का सामना न करना पड़ता, पर हृदय तो चाहता है साकार आधार ! प्रत्यक्ष (Practical) प्रमाण !!

युक्लजी के अनुसार 'संवेदन को बोध-वृत्ति के अर्थ में व्यवहृत' इसलिए नहीं मान सकते कि यदि कटुता का कारण

केवल यह है कि हमें ज्ञान होता है अर्थात् हम चेतन हैं जड़ नहीं, तब कवि ने निराशा से बचने का मार्ग जो 'कल्पना का सुन्दर जगत' बतलाया है, वह व्यर्थ होजाता है, क्योंकि कल्पना में भी तो 'बोध' होता है। वहाँ भी तो चेतना काम करती है। वहाँ भी तो संवेदन से छुटकारा नहीं। यहाँ 'संवेदन' शब्द अपने से भिन्न किसी के हृदय में प्रणयानुभूति जगाने की इच्छा के अर्थ में ही आया है। इसी से मनु अंत में एक कराह के साथ पूछते हैं—

कब तक और अकेले ?

'संघर्ष' सर्ग में जो 'संवेदन' शब्द आया है उसका अर्थ तो पंक्तियों से ही स्पष्ट है। फिर पता नहीं शुक्लजी ने कैसे आक्षेप किया है ? देखिए—

तुमने योगक्षेम से अधिक संचय वाला,
लोभ सिखाकर इस विचार सङ्कट में डाला।
हम संवेदन-शील हो चले यही मिला सुख,
कष्ट समझने लगे बना कर निज कृत्रिम, दुःख।

यहाँ लोभ से उत्पन्न और कृत्रिम (काल्पनिक) दुःख पर कष्टानुभव के अर्थ में संवेदन शब्द आया है। लोभ और कृत्रिम दुःख निंद्य और अनावश्यक हैं, अतः अवास्तविक। पर वास्तविक दुःख पर कष्टानुभव का अर्थ शुक्लजी ने कैसे भिड़ाया, यह समझते नहीं बनता। इन्हीं पंक्तियों से यह ध्वनित है कि 'योगक्षेम' (आवश्यकताओं की पूर्ति) के लिए तो सञ्चय करना ही पड़ेगा। कृत्रिम दुःख के संबंध में 'प्रसाद' के विचार 'एक घूंट' एकांकी नाटक के इस कथोपकथन में देखिए—

मुकुल—(बात काटते हुए) ठहरिय तो, क्या फिर 'दुःख' नाम की कोई वस्तु हुई नहीं ?

आनंद—होगा कहीं । हम लोग उसे खोज निकालने का प्रयत्न क्यों करें ? अपने काल्पनिक अभाव, शोक, ग्लानि और दुःख के काजल आँखों के आँसू में घोल कर सृष्टि के सुन्दर कपोलों को क्यों कलुषित करें ?

'दूसरों की पीड़ा के संवेदन' का विरोध कामायनी में नहीं है । मनु प्रारंभ में स्वार्थी अवश्य है, पर अनेक प्रकार के मानसिक संघर्षों को पार कर अंत में वह भी संभल गए हैं । इड़ा भी श्रद्धा से मिल कर इतनी रूखी नहीं रही है और कामायनी (श्रद्धा) तो ममता का ही जैसे प्रतीक है—

श्रद्धा—

अपने में सब कुछ भर कैसे
व्यक्ति विकास करेगा ?
यह एकांत स्यार्थ भीषण है
अपना नाश करेगा ।

छीरों को ढँसते दंगो मनु
हँसो और मुग पाओ,
अपने मुग को पिन्तूत करओ
सबको मुगी बनाओ ।

इड़ा—

"अति मधुर अपन विरजस मूख ।
मुग्गको न कभी देखे जौस मूख ।

दे देवि तुम्हारा स्नेह प्रबल,
 बन दिव्य श्रेय उद्गम अविरल;
 आकर्षण घन सा वितरे जल,
 निर्वासित हों संताप सकल ।”

मनु—

सब की सेवा न पराई,
 वह अपनी सुख संसृति है।

शुक्लजी का तीसरा आक्षेप ‘इच्छा कर्म और ज्ञान’ के सामंजस्य में श्रद्धा के स्थान पर है—

“जिस समन्वय का पक्ष कवि ने अंत में सामने रखा है उसका निर्वाह रहस्यवाद की प्रवृत्ति के कारण काव्य के भीतर नहीं होने पाया है। पहले कवि ने कर्म को बुद्धि या ज्ञान की प्रकृति के रूप में दिखाया, फिर अंत में कर्म और ज्ञान के बिंदुओं को अलग अलग रखा। पीछे आया हुआ ज्ञान भी बुद्धिव्यवसायात्मक ज्ञान ही है (योगियों या रहस्यवादियों का पर-ज्ञान नहीं) यह बात सदा चलती है बुद्धि-चक्र से स्पष्ट है।

जहाँ ‘रागारुण कंदुक-सा, भावमयी प्रतिमा का मन्दिर’ इच्छा-बिन्दु मिलता है वहाँ इच्छा रागात्मिका वृत्ति के अंतर्गत है, अतः रति-काम से उत्पन्न श्रद्धा की ही प्रवृत्ति ठहरती है। पर श्रद्धा उससे अलग क्या तीनों बिंदुओं से परे रखी गई है।”

मनु जब इड़ा से प्रथम बार मिलते हैं और जीवन की अशांति का समाधान वे उससे चाहते हैं तब उसने समझाया है कि स्वावलंबी न होकर मनुष्य का ईश्वर के भरोसे बैठा

रहना बहुत बड़ी मूर्खता है । ईश्वर को मानने न मानने से विशेष अंतर नहीं पड़ता । मनुष्य को अपनी सहायता आप करनी होगी । जो बुद्धि कहे उसे मानकर प्रकृति के पटल खोलने के लिए तुम तैयार होजाओ, कर्मलीन हो ।

तब मूर्ख आज तक क्यों समझे हैं, सृष्टि उसे जो नाशमयी, उसका अधिपति ! होगा कोई, जिस तक दुख की न पुकार गई । कोई भी हो वह, क्या बोले, पागल बन नर निर्भर न करे, अपनी दुर्बलता बल सँभाल गंतव्य मार्ग पर पैर धरे ।

हाँ, तुम ही हो अपने सहाय ।

जो बुद्धि कहे उसको न मान कर फिर किसकी नर शरण जाय ? यह प्रकृति परम रमणीय अखिल ऐश्वर्य भरी शोधक विहीन, तुम उसका पटल खोलने में परिकर कम कर बन कर्म मीन ।

—इडा

यहाँ कर्म और बुद्धि या ज्ञान. लौकिक उन्नति से सम्बन्ध रखते हैं । पर रहस्य मार्ग में कर्म और ज्ञान को जो अलग अलग रखा है, यह इसलिए कि यहाँ बुद्धि - चक्र पर चलने वाला ज्ञान निश्चित रूप से वैराग्य से सम्बंधित है । जिम छन्द में 'बुद्धि चक्र' शब्द आया है वही 'सुख दुःख से उदासीनता' की खोज भी अज्ञान ने की है—

मिथल ! यह तो ज्ञानप्रेम है
सुख दुःख से है उदासीनता,
मार्ग म्याय निर्मम, कर्मता है
बुद्धि पर, जिममें न दीवता,

अर्थात् सांसारिक पेश्वर्य की ओर ले जाने वाली बुद्धि प्रवृत्ति मार्ग की है और ज्ञान की ओर ले जाने वाली बुद्धि निवृत्ति मार्ग की। ज्ञान-लोक के प्रसङ्ग में ज्ञानियों के संबंध में 'ये निस्सङ्ग,' 'ये निस्पृह' 'अम्बुज वाले सर,' 'अछूत रहा जीवन रस' आदि सब इसी बात की घोषणा कर रहे हैं। रहस्य सर्ग में ज्ञान से तात्पर्य 'पर-ज्ञान' का ही है। नहीं तो फिर इसका क्या अर्थ होगा ?

मूल स्वत्व कुछ और बताते,
इच्छाओं को झुल्लाते हैं ।

यह तो सत्य है कि जहाँ इच्छा रागात्मिका वृत्ति है वहाँ श्रद्धा भी। पर दोनों में अंतर है। इच्छा सामान्य (Indefinite) वृत्ति है, श्रद्धा विशेष (Definite)। इसी से उसे तीनों बिंदुओं से परे रखा है। इच्छा शुभ भी हो सकती है अशुभ भी। यही कारण है कि कवि ने इच्छा लोक के प्रसंग में उसके पूर्ण स्वरूप को दृष्टि में रखते हुए उसे पुण्य-पाप की जननी, वसंत-पतझर का उद्गम, अमृत-हलाहल का मिलन और सुख-दुःख का वंघन माना है। पर श्रद्धा का स्वरूप काव्य के एक छोर से दूसरे छोर तक केवल कल्याण-मंडित है। इच्छा चंचल है, पर श्रद्धा—उसे आस्था कहो तो, निष्ठा कहो तो, विश्वास कहो तो—एक अडिग वृत्ति। बिना श्रद्धा के न इच्छा कुछ है, न कर्म कुछ और न ज्ञान। इसी से उसका अस्तित्व पृथक् माना है। वह पृथक् है।

यह शुक्ल जी की बात हुई पर और एक हैं जिन्हें कामायनी में काव्यत्व ही नहीं दिखाई पड़ता।

सही बोली में अब तक गणनायोग्य चार प्रबन्ध - काव्य प्रकाशित हुए हैं—कामायनी, साकेत, नृरजहा, प्रिय—प्रवास। आप चाहें तो हल्दी-घाटी को भी सम्मिलित कर सकते हैं। कामायनी में कथानक न होने के बराबर है, पर कवि इसके लिए दोषी नहीं ठहराया जा सकता क्योंकि मानवों की जिस आदि-सृष्टि की गहन गुहा से वह बधा पी मणि को निफाल कर लाया है, जीवन की जटिलता वहाँ थी ही नहीं। मनु का चरित ऐसा नहीं है जो स्वयं ही काव्य हो और जिसे छूकर किसी का भी कवि बन जाना सहज-सभाव्य हो सके। अर्थात् महा-काव्य के लिए यनी बनाई जिन महान घटनाओं की आवश्यकता होती है उनका एक प्रकार से यहां अभाव है। इसमें आदि पुरुष और आदि नारी की कहानी है, अतः विवर्धित जीवन की उलझन जैसे रामायण में राज्य-लोपना, सन्तुति-समर्प आदि उनके सामने नहीं हैं। कहीं कहीं तो मानसिक वृत्तियाँ भी मूल-रूप में आयी हैं। कामायनी केवल तीन चरित्रों की कथा है। साकेत में कथानक थोड़ा अधिक है, पर कवि को उसके लिये मोरच नहीं दिया जा सकता क्योंकि बहुतों ने उसे गाया है। प्रिय प्रवास का कथानक भी कामायनी की भाँति एक दम क्षीण है। नृरजहा में कथानक पर्याप्त (rich) है, पर उसका कलाकार मध्यम श्रेणी का कलाकार है। इन चारों प्रियों में कामायनी का कलाकार ही एक ऐसा कलाकार है जिसमें नायुक्ता, (Emotion) कल्पना (Imagination) और चिन्तन (Thought) का प्रपूर्व मिलन अत्यन्त उद्भूत रूप (organic) में अत्यन्त उच्च धरातल पर हुआ है। हिंदी के साधुनिक चरित्रों में विश्व कवियों की स्त्री प्रतिमा केवल प्रवास में थी, या गोमि-काव्य के क्षेत्र में फिर महादेवी जी में है। यदि सही बोली का

सब कुछ नष्ट होजाय और किसी प्रकार कामायनी का कोई-सा केवल एक सर्ग बच जाय तब भी किसी देश का कोई पारखी यही निर्णय देगा कि भारत में कभी कोई महान-कलाकार वास करता था। आज के अन्य प्रबन्ध-काव्यों से कामायनी की कोई तुलना नहीं है। अतः भावावेश में किसी काव्य-ग्रन्थ की प्रशंसा में जो यह लिखते हैं कि कामायनी किसी पुस्तक विशेष के सामने 'मनोविज्ञान की ट्रीटाइज' सी लगती है, वे 'प्रसाद' की प्रतिभा का स्पष्ट शब्दों में अपमान करते हैं।

श्रद्धा-मनु के आकर्षण से लेकर मिलन तक की गाथा बड़ी आकर्षक है। आकर्षण के मूल में प्रायः सौंदर्य रहता है। प्रलय-काल में मनु के भीतर उपेक्षामय जीवन का जो मधुमय स्रोत बह रहा था वह श्रद्धा के मधुर सौंदर्य की ढलकाऊ भूमि पाते ही वेग से बह उठा। उसे सामीप्य-लाभ के लिये कोई विकट प्रयत्न नहीं करना पड़ा—न राम की तरह धनुष तोड़ना पड़ा, न रत्न-सेन की तरह चोर बनना पड़ा, न सलीम की तरह किसी अफ़-ग़न की हत्या करानी पड़ी और न पड़वर्ड की तरह साम्राज्य ही छोड़ना पड़ा यहाँ तक कि न रात के बारह बजे इत्र में डुबा कर पत्र लिखने पड़े और न आंसुओं से तकिये भिगोने पड़े। पर आगे चलकर ज्योत्स्ना-स्नात मधुयामिनी के अधीर पुलकित एकांत वातावरण में नर के विकल अशांत वक्ष से आवेग की चिन-गारियों का फूटना और नारी का गंभीरता से 'मत कहो पृछो न कुछ' कहना और उसके पश्चात् के पलों को—सामान्य नर और सामान्य नारी के जीवन के उस मधुर वसंत को—किस असामान्य रंगीनी और सधी तूलिका से कवि ने चित्रित किया है ! हमारी भावनाओं की मूर्ति खड़ी करना, अरूप को रूप देना

किनना असाध्य काम है यह हम इन्हीं से समझ सकते हैं कि हम सभी जब भावों में लीन होते हैं तब क्या अपनी चिह्नलता और मधुरता का विश्लेषण कर सकते हैं ? इतना ही जान पाते हैं कि मन को कुछ हो गया है, पर क्या होगया है यह तो नहीं कह पाते । कामायनी के 'काम', 'वासना' और 'लज्जा' सर्ग को पढ़ते पढ़ते ऐसा प्रतीत होता है जैसे युग-युग की यौवन की मूकता को कवि ने वाणी प्रदान की है । इन पृष्ठों की प्रशंसा में यदि मैं कहूँ कि वृत्तियों का मानचोकरणा किया है, मनोवैज्ञानिक पुट है, अलंकारों का सुन्दर निर्वाह हुआ है, व्यंजना से काम लिया है, वर्णों में चलचित्रों की चंचलता भरी हुई है ? तो क्या संतोष होता है ? वैसे पूरी कामायनी में अन्तर को रसभरी पंखुरियों पर पंखुरियाँ खुलती जाती हैं, पर इन तीन सर्गों में तो 'प्रसाद' ने संज्ञा को मुग्ध कर दिया है, उसे लोरी देकर सुला दिया है । इससे अधिक क्या कहें ? यह रसन्दान काव्य की अपनी वस्तु है और निश्चयपूर्वक यह 'मनोविज्ञान' की किसी 'ट्रैटैट' में नहीं मिलेगा ।

—प्रकृति-वर्णन—

प्रकृति को लेकर कामायनी में 'प्रसाद' जी की विशेषता है उसके भयंकर विनाशकारी स्वरूप को निहित करना । शशि की रेशमी विभा से भरी जल की जाँ लहरें 'नीका-चिह्नार' के सम्य साड़ी को सिकुड़न-सा प्रतीत होती हैं, वे हमें निगल भी सकती हैं, जो अनिल केवल इसलिये गन्धयुक्त है कि यह किसी को 'भावी-पत्नी' के सुरभित-मृदु-कञ्जाल से गन्ध चुरा लाया है, यह घनीभूत होकर श्वासाँ का गति रुक भी कर सकता है, जो विपुल किसी के शरीर की आभा और चंचलता का उपमान

बनती है और वर्षा की बूँदों को अपनी चमक से सोने की बूँदें बनाती है, वह कहीं गिरकर वज्र का रूप भी धारण करती है और 'गरल - जलद की खड़ी भाड़ी' की सहायक भी होती है। कामायनी के प्रारम्भ में पञ्चभूत के भैरव मिश्रण से जो प्रलय की हाहाकारमय स्थिति उपस्थित हुई, 'प्रसाद' द्वारा प्रकृति के उस दुर्दमनीय स्वरूप का चित्रण चमत्कृत करने वाला है—

उधर गरजती सिन्धु लहरियाँ
कुटिल काल के जालों सी,
चली आ रहीं फेन उगलती
फन फैलाए व्यालों सी।

रम्य प्रभात, धूसर मलिन संध्या और ज्योत्स्ना-चर्चित रजनी के अनेक चित्र कामायनी के वचि ने अंकित किए हैं। एक ओर प्रभात के कोमल अनुराग को विखेर कर सृष्टि को कमनीय भी बनाया गया है और दूसरी ओर इड़ा के सौंदर्य की पृष्ठभूमि में उसे और भी उज्ज्वलता प्रदान की है। हिमखण्डों पर पड़कर रवि-किरणें असंख्य हिमकरोँका सृजनभी करती हैं और इड़ा-मनु के मिलन को देख शून्यमें उपा सुसकरा भी देती है। गोधूलि बेला सृष्टि पर एक करुण मलिन छाया भी छोड़ जाती है और पश्चिम की ललिमा को अंधकार से दबता देख अहेरी मनु की प्रतीक्षा करती करती श्रद्धा व्याकुल भी हो उठती है। तारे तम के सुन्दरतम रहस्य भी हैं और व्यथित हृदय को शीतलता प्रदान करने वाले भी। रजनी वसुन्धरा पर चाँदनी भी उड़ेलती है और मनु के मन को मथ भी डालती है। कहने का तात्पर्य यह है कि प्रकृति का वर्णन केवल प्रकृति-वर्णन के लिये भी है और भावों को प्रभावित करने के लिये भी। चेतना प्रदान करने, वातावरण

की सृष्टि करने और सहज रूप में देखने के साथ साथ उपमानों के रूप में प्रकृति के दृश्यों का हृदय खोल कर उपयोग किया गया है ।

घिर रहे थे घुँघराले बाल
अंस अवलंबित मुख के पास,
नील घन-शावक से सुकुमार
सुधा भरने की विधु के पास ।

नील परिधान बीच सुकुमार
खुल रहा मृदुल अधखुला अंग,
खिला हो ज्यो विजली का फूल
मेघ - वन बीच गुलाबी रंग ।

‘स्वप्न’ के आरंभ में वियोग, ‘वर्ग’ काम के आरम्भ में चपंत के रूप में यौवन और ‘लज्जा’ के आरंभ में लज्जा आदि के विस्तृत वर्णन प्रकृति के आधार पर ही करण से करणतर, रम्य से रम्यतर और मधुर से मधुरतम बने हैं ! मन की उद्दाम वाचना को व्यक्त करने के लिए प्रकृति का चयन ही उपयुक्त आवरण ‘प्रवाद’ को ‘आसू’ और ‘कामायनी’ दोनों में मिला है । प्रकृति के प्रति अंगारी दृष्टि का एक ही उदाहरण देखिए—

फटा हुआ था नील घमन पयो
छो यौवन की मागधाली !
देख अकिंचन गगन सूर्यग
तेरी पवि नोली भाली ।

स्वतंत्र स्थलों में हिमालय के वर्णन अधिक हैं । हिमालय अधिकतर पात्रों की लीलाभूमि होने के कारण बार-बार कवि के दृष्टि-पथ में आया है । पचास प्रकार से उसे घुमा फिराकर कवि ने देखा है । एक स्थल पर उसे किसी पीड़ा से कम्पित 'धरा की भयभीत सिकुड़न' कहा है । दूसरे स्थल पर समुद्र में मग्न होने वाली अचला का अवलंबन-अंचल कहकर कैसे विराट् दृश्य की कल्पना की है !

(१) विश्व कल्पना सा, ऊँचा, वह
सुख शीतल - संतोष निदान
और डूबती-सी अचला का
अवलंबन मणि रत्न निधान

—आशा

(२) क— धरा की यह सिकुड़न भयभीत
आह कैसी है ? क्या है पीर ?

स— मधुरिमा में अपनी ही मौन
एक सोया संदेश महान

—श्रद्धा

(३) रवि कर हिम खंडों पर पड़ कर
हिमकर कितने नये बनाता

—रहस्य

हिमगिरि और संध्या दोनों के संयोग का एक सं
देखिए—

संध्या-घनमाला की सुन्दर
 छोदे रंग-विरंगी छोट ,
 गगन-सुम्बिनी शैल-श्रेणियाँ
 पहने हुए छुपार-किरीट ।

—सृष्टि-रचना—

प्रसाद ने प्रेम-मूला सृष्टि की रचना अणुवाद (Atomic Theory) के आधार पर मानी है । इससे उन्होंने भावना और विज्ञान को मिला दिया है । कहना चाहिए कि कवि ने वैज्ञानिक के मस्तिष्क से सोचा है या वैज्ञानिक भावुक हो गया है ।

काम सर्ग में अनंग कहता है कि वह और रति इस सृष्टि से भी पुराने हैं । जैसे वसंत के छाते ही लता पुष्प देने योग्य बनती है, उसी प्रकार सूक्ष्म प्रकृति ने जब यौवन प्राप्त किया तब उसमें प्रजनन-शक्ति आई । एक दिन उसके हृदय में वाग्ना (रति) जमी और अनुकूल नम्र पर सबसे पहले दो अणुओं का जन्म हुआ । यद्यपि कवि ने स्पष्ट नहीं लिखा है पर 'हम दोनों का अस्तित्व रहा उन आरम्भिक आवर्त्तन का' से यह ध्वनि निकलती है कि सृष्टि के अस्तित्व में आने के लिये रति के साथ ही काम की भी आवश्यकता पड़ती है । स्त्री के हृदय की वाग्ना को 'रति' और पुरुष के हृदय की लक्ष्म लालना को 'काम' कहते हैं । अतः यह मान लेना चाहिए कि जब अद्वय प्रकृति का हृदय समागम के लिए व्याकुल हुआ तब पुरुष (इन्द्र) के हृदय में भी आकर्षण उत्पन्न हुआ । उन दोनों के एक दूसरे की ओर खिंच कर निकट आने से अणु उत्पन्न हुए । फिर जैसे

गृहस्थों के कुटुम्ब में बच्चे बढ़ते चले जाते हैं उसी प्रकार शून्य में अणु भरते चले गए। ये अणु एक दूसरे के प्रति आकर्षित होकर मिलने लगे और फिर उनके एकत्र होनेसे एक दिन स्थूल सृष्टि बनी। धीरे धीरे उस पर वनस्पति, कोड़े, मकौड़े, पशु पक्षी, स्त्री-पुरुषों का जन्म हुआ। काम और रति के प्रभाव से पहले प्रणय-व्यापार प्रकृति-पुरुष, फिर देवता-अप्सराओं और अब नर-नारियों में चलता रहा है। प्रसाद ने प्रकृति की वस्तुओं में आकर्षण को स्वीकार करते हुए लिखा है—

भुज लता पदी सरिताओ की
शैलों के गले सनाथ हुए,
नल्लनिधि का अंचल व्यजन बना
धरणी का, दो दो साथ हुए ।

—जीवन-दर्शन—

विश्व के महान् मनीषियों में इस बात पर गहरा मतभेद है कि जीवन का वास्तविक उद्देश्य क्या है ? एक ओर वे दार्शनिकों जो सृष्टि को मिथ्या, जीवन को निस्सार, सौंदर्य को मायाजाल बतलाते हैं और संसार से विरक्त करना ही जिनका लक्ष्य रहता है, दूसरी ओर वे विचारक हैं जो जगत को भगवान की विभूति समझ कर, जीवन को विभु का दान मान कर, सौंदर्य को सृष्टि कर्त्ता का रहस्य स्वीकार कर प्रकृति के बिखरे वैभव का शासन बनने और उसके उपभोग का आदेश देते हैं। ऐसी दशा में निवृत्ति और प्रवृत्ति-मार्ग में से किसे स्वीकार करें यह सामान्य बुद्धि के व्यक्ति के लिए एक पूरी समस्या है, क्योंकि दोनों वर्ग

के चिंतकों के तर्क प्रायः एक से ही प्रबल हैं। निष्पक्ष भाव से किसी एक ओर झुकते नहीं बनता।

महान् कवि महान् विचारक भी होते हैं। यही कारण है कि अपनी आर्द्र भावुकता का परिचय देने के साथ ही वे कलात्मक ढंग से अपने गंभीर विचारों का समावेश भी अपनी कृतियों में अनुकूल प्रसंग लाकर कर देते हैं। इस दृष्टि से विभिन्न विचारधाराओं का अध्ययन करने के लिए भारत के चार महान् कवियों के सम्पूर्ण ग्रन्थों का अध्ययन साहित्य-प्रेमियों को मनोयोग पूर्वक करना चाहिए। ये साहित्यिक हैं—तुलसी, रवीन्द्रनाथ ठाकुर, जयशंकर प्रसाद और महादेवी वर्मा। दुर्भाग्य की बात है कि समाजवाद के सिद्धान्तों का सशक्त सरस वाणी में प्रतिपादन करने वाला अभी कोई उच्च कोटि का कलाकार भारत में नहीं है जिसका नाम हम इनके साथ जोड़ सकते।

प्रसाद जी ने अनेक स्थलों पर दुःखवाद का खंडन किया है। उनके दृष्टिकोण को ठीक से समझने के लिए उनकी 'एक-घूंट' नाटिका को ध्यान से पढ़ना चाहिए। उसमें उनके विचारों का सार यह है कि ब्रह्म के तीन गुण हैं सत्, चित्, आनन्द। सृष्टि की रचना करके वह अपने 'सत्' (Existence) का परिचय देता है। हमें चेतनता प्रदान करके वह 'चित्' की प्रतिष्ठा करता है। रहा 'आनन्द'। इसकी उपलब्धि सौंदर्य के माध्यम से होती है। सौंदर्य कहते ही उसे हैं जो आनन्द दे। आत्मा परमात्मा का अंश है और परमात्मा आनन्दमय है, अतः आनन्द की उपलब्धि के लिए आत्मा का व्याकुल रहना अत्यन्त स्वाभाविक है। आनन्द, चाहे सौंदर्य, चाहे वह नारी के शरीर और प्रकृति की वस्तुओं का हो और आंतरिक सौंदर्य, जो

उज्ज्वल गुणों में निहित रहता है, दोनों से मिलता है । इसलिए सौंदर्य की ओर आकर्षित होना एक अत्यन्त सहज बात है, आत्मा की प्रेरणा है, परमात्मा की इच्छा है, कोई दुष्ट भावना नहीं । यहीं तक नहीं, आत्मा का सौंदर्य से जितना विस्तृत परिचय होगा । उतना ही उसका विकास होगा । दूसरा तर्क उनका यह है कि यदि जगत की उत्पत्ति आनन्दमय विभु से हुई है तब इसमें दुःख कहाँ से आया ? यह दुःख मनुष्य की कल्पना से निर्मित है, आरोपित है । उन्हीं के शब्दों में सुनिप :—

१—विश्व-चेतना के आकार धारण करने की चेष्टा का नाम 'जीवन' है । जीवन का लक्ष्य 'सौंदर्य' है, क्योंकि आनन्दमयी प्रेरणा जो उस चेष्टा या प्रयत्न का मूल रहस्य है, स्वस्थ अपने आत्म-भाव में निर्विशेष रूप से— रहने पर सफल हो सकती है ।

२—मैं उन दार्शनिकों से मतभेद रखता हूँ जो यह कहते आए हैं कि संसार दुःखमय है और दुःख के नाश का उपाय सोचना ही पुरुषार्थ है ।

—एक घूंट

इन्हीं भावों की प्रतिध्वनि कामायनी में स्थान स्थान पर मिलती है—

कर रही लीलामय आनन्द
महा चित्ति सजग हुई सी व्यक्त,
किश्व का उन्मीलन अभिराम
इसी में सब होते अनुरक्त ।

—अन्दा

मैं देख रहा हूँ जो कुछ भी
वह क्या सब छाया उलझन है ?

—काम

यह लीला जिसकी विकस चली
वह मूल शक्ति थी प्रेम कला

—काम

आकर्षण होता है यह तो बहुत से अनुमान कर सकते हैं और बहुत से अनुभव भी; पर क्यों होता है, इसका उत्तर सब नहीं दे पाते। ऐसा उत्तर जो हमारे अंतर में विश्वास का संपादन भी करे पीछे 'एक घूंट' में प्रसाद ने दिया है। कामायनी में इस आकर्षण की व्यापकता से मनु का परिचय होता है—

पशु कि हो पापाय सब में नृत्य का नव छंद,
एक चालिगन उजाता सभी को सानंद ।

प्रसाद जी कर्म के पक्षपाती हैं, वैराग्य के नहीं—तप नहीं केवल जीवन सत्य । उनका कहना है कि जब स्वयं भगवान् कर्म में लीन हैं, जब सृष्टि का एक एक कण अविराम साधना में निरत है, जब सूर्य, चन्द्र, नक्षत्र एक क्षण को विध्राम नहीं लेते, तब मनुष्य अकर्मण्य होजाय, यह कहाँ की बुद्धिमत्ता है ? प्रसाद के मनु ने समाधि में लीन, शोक क्रोध से उदासीन, जड़तामय हिमालय को जीवन का उपयुक्त आदर्श नहीं माना, गतिशील और ज्वलित सूर्य को समझा है—

देखे मैंने वे शैल शृंग ।

जो अचल हिमानी से रंजित, उन्मुक्त, उपेक्षा भरे तुंग ।
 अपने जड़ गौरव के प्रतीक वसुधा का कर अभिमान भंग ।
 अपनी समाधि में रहे सुखी, वह जाती हैं नदियाँ अबोध ।
 कुछ स्वेद विंदु उसके लेकर, वह स्तिमित नयन, गत शोक क्रोध ।
 स्थिर मुक्ति, प्रतिष्ठा मैं वैसी चाहता नहीं इस जीवन की ।
 मैं तो अबाध गति मस्त सदृश हूँ चाह रहा अपने मन की ।
 जो चूम चला जाता अग जग प्रति पग में कंपन की तरंग ।
 वह ज्वलन शील गतिमय पतंग ।

यह कवि सहानुभूति, अहिंसा, करुणा, उदारता, दया, ममता और प्रेम का प्रचारक होने पर भी दुर्बलता का उपदेश कहीं नहीं देता, यह ध्यान देने की बात है । उसकी सहिष्णुता, क्षमा आदि वृत्तियाँ शक्तिशालियों की हैं, विवशों की नहीं—

और यह क्या तुम सुनते नहीं
 विधाता का मंगल वरदान
 शक्तिशाली हो विजयी बनो
 विश्व में गूंज रहा जय गान ।

—श्रद्धा

यह नींद मनोहर कृतियों का,
 यह विश्व कर्म रंगस्थल है,
 है परंपरा लग रही यहाँ
 ठहरा जिसमें जितना बल है ।

—काम

यह भ्रम न होना चाहिए कि प्रसादजी क्योंकि जीवन में प्रेम का समर्थन करते, हैं अतः असंयम का भी । कामायनी एक संस्कृति के विनाश और दूसरी संस्कृति की प्रतिष्ठा का संधि-स्थल है । देवजाति नष्ट हो वासना की अति से हुई । यही कारण है कि श्रद्धा और कामदेव दोनों ने मनु को यह बात दुहरा दुहरा कर समझाया है कि जीवन का शुद्ध विकास वासना और संयम के सामञ्जस्य से ही हो सकता है । न तपस्वी होने की आवश्यकता है और न विलासी—

देव असफलताओं का ध्वंस
प्रचुर उपकरण जुटाकर आज
पढ़ा है बन मानव संपत्ति
पूर्ण हो मन का चेतन राज

—श्रद्धा

दोनों का समुचित प्रतिवर्तन
जीवन में शुद्ध विकास हुआ
प्रेरणा अधिक अब स्पष्ट हुई
नव विप्लव में पद हाम हुआ

—काम

पूर्ण समता की स्वीकृति ही नर-नारी का एकमात्र सच्चा पारस्परिक संबंध है । स्त्रियों को मनोविनोद की संकीर्ण दृष्टि से जो प्रायः देखा जाता है, उससे हमारी गरदन नीची होनी चाहिए । कामायनी में प्रसाद ने जीवन में नारी के मूल्य पर भी विचार किया है । इडा सर्ग में काम मनु को फटकारता हुआ कहता है—

तुम भूल गए पुरुषत्व मोह में कुछ सत्ता है नारी की,
समरसता है संबंध बनी अधिकार और अधिकारी की ।
पर तुमने तो पाया सदैव उसकी सुन्दर जड़ देह मात्र;
सौंदर्य-जलधि से भर लाये केवल तुम अपना गरल पाश्र्व ।
तुमने तो प्राणमयी ज्वाला का प्रणय-प्रकाश न ग्रहण किया,
हाँ, जलन-वासना को जीवन भ्रम तम में पहला स्थान दिया ।

सुख दुःख के संबन्ध में कवि का यह निर्णय है कि दुःख से
विचलित न होकर उसके भीतर से शक्ति का सम्पादन करना
चाहिए और सुख में मर्यादा और दूसरों की सुविधा का ध्यान
रखना चाहिए । संसार परिवर्तनशील है यह सत्य है पर जो
फल हमें मिले हैं उन्हें मंथुर बनाने का प्रयत्न करना चाहिए ।
भविष्य की व्यर्थ चिंता से वर्तमान को मलिन बनाना
उचित नहीं—

अपना हो या औरों का सुख
बढ़ा कि बस दुख बना वही,
कौन विदु है रुक जाने का
यह जैसे कुछ ज्ञात नहीं ।

प्राणी निज भविष्य चिन्ता में
वर्तमान का सुख छोड़े,
दौड़ चला है बिखराता सो
अपने ही पथ में रोड़े ।

—निवेद

मेरी दृष्टि से कामायनी एक विराट् सामंजस्य की सनातन
गाथा है । उसमें हृदय और मस्तिष्क का सामंजस्य वासना-संयम

का सामंजस्य, दुःख-सुख का सामंजस्य, परिवर्तन-स्थिरता का सामंजस्य, प्रवृत्ति-निवृत्ति का सामंजस्य, शासक-शासित के अधिकारों का सामंजस्य, नर-नारी के संबंध का सामंजस्य और सबसे अधिक मेद और अमेद, दृयता और इफाई का सामंजस्य है। नव कुछ करते हुए, सब कुछ महते हुए इस चरम भाव को विस्मृत नहीं करना है—

चेतन समुद्र में जीवन
लाहरों सा बिगड़ पड़ा है;
कुछ छाप व्यक्तिगत, अपना
निर्मित आकार खड़ा है।

इस ज्योत्स्ना के जलनिधि में
घुड़ घुड़ सा रूप बनाये,
नपथ्र दिवायी देने
अपनी आभा चमकाये ।

द्वैमे अमेद मागर में
प्राणों का सृष्टि-मम है,
सब में गुल शिकार रत्नमय
रहता यह भाव चरम है।

अपने दुःख सुग मे दुःखिन
यह मूल बिगड़ मफाफा,
बिना का बिनाट वपु, 'मंगम'
बह 'सत्य' मरुत बि 'सुंदर'।

—पारमार्थिक सत्ता—

‘प्रसाद’ ने सृष्टि का शासन करने वाली महाशक्ति को शिव के रूप में देखा है और प्रकृति में उनके स्थूल रूप का आभास दिया है। दूसरे ढङ्ग पर यह भी कह सकते हैं कि भगवान् शिव के सम्बन्ध में हमारी जो धारणाएँ हैं उन्हें प्रकृति में घटाया है। मनु के इड़ा पर अत्याचार करने को उद्यत होते ही रुद्र-हुंकार सुनाई पड़ती है और अचानक रुद्र नयन खुल पड़ता है। मनु को दर्शन भी नृत्य-निरत नटराज (महादेव) के होते हैं। कवि ने हिमधवल गिरिराज के ऊपर उगते चन्द्र को और उसकी गोद में लहरे लेती मानसी को पुरातन-पुरुष (चन्द्रशेखर) और उनकी अर्द्धांगिनी गौरी के रूप में देखा है। इससे बहुत पहिले ‘कर्म’ सर्ग में पूणेचंद्रको भगवान् शिव का गरल-पात्र माना है—

नील गरल से भरा हुआ यह
चद्र कपाल लिए हो,
इन्हीं निमीलित ताराओं में
कितनी शान्ति पिए हो।

अचल अनंत नील लहरों पर
बैठे आसन मारे;
देव ! कौन तुम करते तन से
श्रमकण-से ये तारे !

—छायावाद और रहस्यवाद—

‘छायावाद’ और ‘रहस्यवाद’ शब्दों को लेकर हिन्दी में बहुत बड़ा भ्रम फैलाया गया है। उस वाग्जाल को यहाँ स्पष्ट करने

का अवकाश नहीं है। बहुत सरल ढंग से हम कह सकते हैं कि प्रकृति में चेतना की अनुभूति छायावाद है और प्राणी का ब्रह्म के प्रति प्रणय-निवेदन रहस्यवाद। शब्दों का बाह्य-स्वरूप बहुधा भ्रांति उत्पादक होता है, अतः तात्पर्य ग्रहण करने के लिए पंक्तियों के भाव में ही अवगाहन करना चाहिए। शब्दों से यह प्रकट होने पर भी कि प्रकृति नर अथवा नारी की भांति स्पंदन-शीला है, जब तक भाव से यह स्पष्ट न होजाय कि वह प्राणी की अनुभूति से वास्तव में सम्पन्न है, तब तक किसी भी उद्धारण में छायावाद न होगा। उदाहरण के लिए पर्वतों का वर्णन करते समय प्रायः प्रत्येक कवि 'प्रसाद' की भांति किसी न किसी ढंग से लिखता है 'गगन-चु बिनी शैल श्रेणियाँ।' यहाँ पर्वत की ऊँचाई का भान कराना ही मुख्य उद्देश्य है, शैल-श्रेणियों और गगन का प्रणय-व्यापार नहीं, अतः 'चु घन' शब्द पढ़ने ही छायावाद घनना देना भावावेश अथवा बुद्धि के आवेश का परिचय देता है। इसी प्रकार प्रलयकालीन प्रकृति की भयंकरता का वर्णन करने समय कवि यदि लिख जाय 'लहरें क्षितिज चूमती उठतीं' तो थोड़े धैर्य के साथ निराश देना चाहिए। परन्तु अन्य प्रसंग में कभी एतान्त शून्य में लहरों और क्षितिज की दम निर्दम्य कानाफूसी के काम पर यदि कवि को हृष्टि पल गई तो छायावाद की व्यापकता जायगी—

जब सन्मुखे भुजावा देकर मीर मारिह धौं-धी।
जिय निर्जन सागर में लहरी, संधर के नानों में गहरी
गिरधर प्रेम कसा कहती हो, मज होइ-हृद की अवनती ।।

कामायनी पर आक्षेप : कभी आपने किसी सुकुमार की उठने देखा है ? सुमने हैं उनके उठने में भी एक कसा होना है । देखा है किसी की शोमय तन में हिम धवल आनंद को गोंग-गोंग

खिसकाते, फिर अलसाते; शीतलजल के छींटे मारते, फिर धीरे-धीरे नेत्र खोलते; चैतन्य होते और अँगड़ाई लेकर फिर सोजाते? 'प्रसाद' की आँखों में थोड़ी देर को अपनी आँखें रखकर मौन होजाइए। यह प्रकृति-बाला आज प्रथम बार कुछ 'संकुचित' सी प्रतीत होती है। न जाने क्यों?

धीरे धीरे हिम - आच्छादन

इटने लगा धरातल से ,

जगीं वनस्पतियाँ अलसाईं

मुख धोतीं शीतल जल से ।

नेत्र निमीलन करती मानो

प्रकृति प्रबुद्ध लगी होने ;

जक्षधि लहरियों की अँगड़ाई

बार बार जाती सोने ।

सिंधु-सेज पर धरा-वधू अब

तनिक संकुचित बैठी सी ;

प्रलय-निशा की हलचल-स्मृति में

मान किए सी ऐंझी सी ।

ब्रह्म के प्रति आत्म-निवेदन की भूमि बहुत विस्तृत है जिसमें दर्शन, आकर्षण, विरह, अभिसार, छेड़छाड़, मिलन आदि की बहुत सी बातें सम्मिलित हैं। इनकी चर्चा महादेवीजी के काव्य को लेकर हम अन्यत्र करेंगे। ब्रह्म की सत्ता के 'आभास' का एक उदाहरण कामायनी के आशा-सर्ग से लीजिए—

महानील इस परम ज्योम में
अन्तरिक्ष में ज्योतिर्मान ।
ग्रह, नक्षत्र और विद्युत्कण,
किसका करते से संधान ?

छिप जाते हैं और निकलते;
आकर्षण में छिपे हुए ?
तृण वीरुध लहलहे, हो रहे
किसके रस से सिंचे हुए ?

हे अनन्त रमणीय ! कौन तुम !
यह मैं कैसे कह सकता ।
कैसे हो ? क्या हो ? इसका तो
भार विचार न सह सकता ।

—सत्यं शिवं सुन्दरम्—

‘सत्यं, शिवं, सुन्दरम्’ आदर्श - वाक्य तो प्रत्येक कलाकार का रहता है, पर इन तथ्यों का उचित समन्वय कामायनी में ही हुआ है । कामायनी में सृष्टि-व्यापार को बहुत व्यापक दृष्टि से देखा गया है । कलाकार का सत्य न वैज्ञानिक का शुष्क सत्य है और न दार्शनिक का सूक्ष्म सत्य । परिवर्तनशील जगत, नाशवान जगत्, क्या सत्य है ? थोड़ा उत्तर देतो हैं जिसे तुम ‘परिवर्तन’ कहते हो वह ‘नित्य नूतनता’ है । दुःखमय विश्व क्या ‘शिव’ हो सकता है ? थोड़ा कहतो हैं — दुःख ईश का घरदान है । दुःख के अन्तर में सुख उसी प्रकार निवास करता है जैसे फाली रजनी के गर्भ में प्रभात या फिर नीली लहरों में अतिमयी

प्रणियों । और इस सृष्टि की सुन्दरता के प्रति हमारा क्या दृष्टि-
कोण होना चाहिए ? इस संबन्ध में प्रमुख पात्रों की घोषणा
सुनिए :—

इड़ा—यह प्रकृति परम रमणीय अखिल ऐश्वर्यभरा शोधकविहीन ।
तुम उसका पटल खोलने में परिकर कसकर बन कर्मलीन ।
सबका नियमन शासन करते बस बड़ा चलो अपनी क्षमता ।

श्रद्धा— कर रही लीलामय आनंद
महा चिति सजग हुई सी ' व्यक्त,
विश्व का उन्मीलन अभिराम
इसी में सब होते अनुरक्त ।

मनु— आकर्षण से भरा विश्व यह
केवल भोग्य हमारा ।

—वर्णन-पद्धति—

वैभव, विलास, सौंदर्य, विरह, मृत्यु, प्रलय, प्रकृति और
विभिन्न वृत्तियों के कलात्मक वर्णन के लिये 'प्रसाद' की कितनी
प्रशंसा की जाय ! भाव और भाव-प्रदर्शन का अपूर्व सामञ्जस्य
जो किसी भी महान् कलाकार की परख है 'प्रसा' में पूर्ण रूप
से मिलता है । एक शब्द या वाक्यांश में ही कहीं कहीं तो
मूर्तियाँ खड़ी करदी हैं जैसे इड़ा को 'चेतनते', चिंता को 'अभाव
की चपल बालिके', मृत्यु को 'चिरनिद्रा' आशा को 'प्राण समीर'
लज्जा को 'हृदय की परवशता', सत्य को 'मेधा के क्रीड़ा-पंजर
को पाला हुआ सुआ' और श्रद्धा के रूप को 'ज्योत्स्ना-निर्भर'
किस सहज-भाव से कहा है !

‘प्रसाद’ के नाटकों की क्लिष्ट उक्तियों, उनमें आए गीतों तथा उनके काव्य-ग्रन्थों—विशेषकर ‘आँखू’ और ‘कामायनी’ को पढ़ने से ऐसा प्रतीत होता है कि जहाँ तक भाषा और भावाभिव्यक्ति का सम्बन्ध है वहाँ ‘प्रसाद’ का अपना एक स्टैंडर्ड था जिससे नीचे वे उतरना न चाहते थे। ‘प्रसाद’ रस-दान से पहिले हमारी पात्रता परखते हैं। अ-पात्र को निर्दयता से बापिस कर देते हैं। जिसने यह लिखा है कि ‘कामायनी कालान्तर में एक लोक-प्रिय रचना होगी’ उसने सोच कर नहीं लिखा। मेरा अपना विश्वास है कि ‘कामायनी’ को चाहे और कुछ गौरव प्राप्त हो पर लोक-प्रियता का यश उस अर्थ में उसे न मिलेगा जिस अर्थ में तुलसी, सूर, मैथिलीशरण गुप्त और प्रेमचन्द को मिला है। पर लोक प्रियता ही तो उत्तमता की एकमात्र फसौटी नहीं है। रोटी और हीरे में जो अन्तर है वही अन्तर कुछ कलाकारों और ‘प्रसाद’ में है। जो रोटी भी है और हीरा भी ऐसी तो एकमात्र रचना हिंदी में ‘रामचरित मानस’ ही है। ‘कामायनी’ साहित्यिकों की प्रिय-वस्तु रहेगी। लोक-दृष्टि से परखें तो ‘प्रसाद’ में ‘प्रसाद’ गुण की कमी है।

विचार-गांभीर्य और नवीन कल्पनाओं को प्रस्तुत करने के कारण तो प्रसाद की कविता साहित्य के विग्नाधिकियों को रुक्त प्रतीत होती ही है, पर उनसे छिटक भागने का मुख्य कारण है मूर्त उपमानों के स्थान पर प्रचुर परिमाण में कवि का अमूर्त अप्रस्तुतों को ग्रहण करना जैसे—

(१) नीरवका सी गिला

(२) शृंगु मरदा शीतल निराग

(३) विश्व - कल्पना का ऊँचा (दिनसल)

(४) जड़ता सी शांत

(५) कामायनी पढ़ी थी अपना

कोमल चर्म बिछा के ;

श्रम मानो विश्राम कर रहा

मृदु आलस को पाके ।

थोड़ी देर को केशों पर अन्य कवियों की कल्पनायें लीजिए—

(१) चिकुर निकर तम सम ।

—विद्यापति ।

(२) लहरन भरे - भुअझ बैसारे ।

—जायसी ।

(३) घन-पटल से केश ।

—मैथिलीशरण ।

(४) कटि के नीचे चिकुर जाल में

उलक रहा था बाँया हाथ ।

खेल रहा हो ज्यो लहरों से

लोल कमल भौरों के साथ ।

—गुप्त जी ।

इन चारों उदाहरणों में प्रस्तुत भी मूर्त्त हैं और अप्रस्तुत भी, अतः भाव सहज-गम्य है । जैसे वालों को हम देख पाते हैं, उसी प्रकार अंधकार, मेघ, सर्प, हमारी दृष्टि के सामने घूमते रहते हैं । उपमेय 'आकार' साम्य जोड़ने में देर को कहीं कहीं 'तर्क जाल' भी का जाल—इस 'तर्क-जाल' के साथ करने के, कठिन है उ कुछ पलों 'प्रसाद' को

कामायनी में चित्रों की भरमार है। 'प्रसाद' जी भावनाओं और विचारों को प्रकट करते समय उनकी पृष्ठभूमि में जीवन या प्रकृति के किसी दृश्य की कल्पना करते हैं। अतः पाठकों की दृष्टि प्रस्तुत वर्णन को भेदती हुई जब तक उन दृश्यों पर न टिकेगी तब तक न तो वे प्रसाद की बात ही पूर्णरूप से समझ पावेंगे और न कवि के सूक्ष्म काव्य-कोशल और उनकी भावुकता से अवगत होंगे। 'छायावाद' के प्रसंग में पीछे देखा चुके हैं कि यदि उस उदाहरण में से किसी कोमलांगी युवती के सोकर उठने के दृश्य को खींच लें तो उसका आधा सौंदर्य नष्ट होजाय। मनु के हृदय में उदित होने वाली 'आशा' के स्वरूप को देखिए—

यह कितनी स्पृहणीय बन गई
मधुर जागरण सी क्षणिक ;
स्मिति की लहरों सी उठती है
नाच रही ज्यों मधुमय तान ।

—आशा

जीवन में आशा न हो तो जीवन भार होजाय, अतः वह अत्यन्त स्पृहणीय है। इतनी सी बात तो और भी कोई कह सकता था। पर आगे चल कर अनुभूति संबंधी उलझन गहरी होती है। आशा के उदित होते ही कैसा-कैसा लगा करना है, यह दूसरों को समझाना सरल काम नहीं। कवि कहता है आशा के जगने (उदित होने) में वैसी ही रम्यता है जैसी रम्यता मनोरम उषाकाल में किसी अनुपम सुंदरी के सुकुमार पंखों को खोलने के दृश्य में। उस दृश्य के देखने से जैसा सुगह दृष्टा का प्राप्त होता है वैसा ही सुख आशा का अनुभव करने वाले

हृदय को मिलता है। पर आशा उदित होकर ही नहीं रह जाती वह उठती, बढ़ती या उमड़ती है। इस स्थिति को प्रत्यक्ष करने के लिए वह दूसरा गोचर दृश्य सामने लाता है—देखो, तुमने कभी किसी के मधुर अधरों पर मंद मुसिकान की लहरियों को धीरे धीरे उठते देखा है। आशा की तरंगें भी भावपूर्ण हृदय में उसी सुकुमारता से क्रीड़ा करती हैं। उस समय जिस गुदगुदी का अनुभव तुम्हारा हृदय करता है वैसे ही आह्लाद का अनुभव आशा के विकसित होने पर होता है। और तब वह स्थिति भी आती है जब आशा समस्त अंतःकरण में घुमड़ने लगती है। उस मधुरता का तो कहना ही क्या ? पर कवि वहाँ भी मूक नहीं है। इंगित करता है—इस स्थिति को गूंजती हुई मीठी तान के श्रवण-सुख में डूब कर समझ लो।

यहाँ कई बात ध्यान देने योग्य हैं। पहली बात तो यह कि कवि ने एक अमूर्त मनोविकार को परिचित दृश्यों द्वारा समझाया। दूसरे जिस कोमलता, रम्यता और हर्ष की अवस्थिति उस मनोविकार में है वैसी ही कोमलता, रम्यता और प्रसन्नता उपमानों में बनी रहने दी। तीसरी बात यह है कि वर्णन को एक व्यवस्था दी जैसे पहले आशा का 'होना' फिर 'जगना' फिर 'उठना' और फिर 'नृत्य करना' (अंतःकरण में आवेश के साथ घुमड़ना)। पर प्रसाद की कला को आपने ठीक से नहीं परखा, यदि उस चित्र पर आपने ध्यान नहीं दिया जो इस वर्णन का प्राण है। यहाँ आशा एक रमणी है। पहली पंक्ति में वह सोती दिखाई गई है, दूसरी में जगती है, तीसरी में उठती है और चौथी में मस्ती में भर कर नृत्य करने लगती है। सच बतलाइये, यदि चुप चुप यह सब कुछ आपको देखने को मिल जाया करे, तो कैसा लगेगा ?

एक और चित्र देखिए। 'प्रसाद' ने एक स्थल पर समीर को 'अणुओं का निश्वास' कहा है। अणु आकाश में भ्रमण कर रहे हैं, समीर अंतरिक्ष में बहता है। इस स्थापना में अविश्वास की कोई बात नहीं। पर पूरा व्यापार कितना रसपूर्ण है, इस पर कम व्यक्तियों का ध्यान जाता है—

बन नृत्य निश्चित निश्वासों की
कितनी है मोहमयी माया,
जिनसे समीर छूनता छूनता
बनता है प्राणों की छाया।

—ताम

कल्पना कीजिए किसी सभा में कोई सुंदरी नर्तकी नृत्य कर रही है। नृत्य करते करते वह थक चली है और निश्चित होकर किसी दर्शक के पास रुक गई है। नुवासित निश्वास निस्तृत होकर उस लुब्ध प्रेमी के श्रंग को स्पर्श करते हैं। कितना सौभाग्यशाली समझता होगा वह अपने को ! कितनी जीतती होती होगी उसकी आत्मा !

समीर के परस से जो हमारे प्राण पुनर्जित हो उठते हैं वस का कारण भी यह है कि वह किमी (नृत्य - निश्चित अणु) के शीतल सुरभित निश्वासों का स्पर्श है !

ज्योत्सना - चर्चित यामिनी में मनु के मुख से अपने लिए प्रेम की मधुर विहल धारें सुनकर अज्ञा को एक प्रकार का सुन्न मिला और वह सोचने लगी कि जो व्यक्ति मेरी अनुराग-दृष्टि प्राप्त करने के लिए इतना छुटपटा रहा है, उसे धाम -

‘न कर दूँ ? इतने में ‘लज्जा’ से उसका परिचय

वैसे ही माया में लिपटी
अधरो पर उझली धरे हुये,
माधव के सरस कुतुहल का
आँखों में पानी भरे हुये ।

‘अधरों पर उझली रखना’ स्त्रियों की एक मुद्रा है जो बड़ी प्यारी लगती है । ‘आँखों में सरसता के पानी’ में जो ‘पानी’ शब्द का प्रयोग है उसका न अनुवाद होसकता है और न अर्थ । इस रम्यता की भावज्ञों द्वारा केवल अनुभूति ही सम्भव है । परन्तु यहाँ बाह्य आकृति-चित्रण से कहीं अधिक गहरा कवि का आशय है । वासना की प्रेरणा से नारी जब पुरुष को अपने शरीर को सौंपना चाहती है तब उसके अन्तर की स्वाभाविक लज्जा उसे एक बार अवश्य टोकती है । और बिना बोले ओठों पर उझली रखकर वर्जन भी किया जाता है । उसी अर्थ में ‘अधरों पर उझली धरे हुए’ आया है । श्रद्धा जैसे ही शरीर-समर्पण की बात सोचती है, वैसे ही लज्जा एकबार टोकता है-हैं ! रुको, यह क्या करने जा रही हो तुम ?

इसे कहते हैं सजीव चित्र अंकित करना ! ‘मनोविज्ञान की ट्रीटाइज़’ में क्या ऐसे ही चित्र रहते हैं भला ? इसी प्रसङ्ग का एक चित्र और भी—

किरणों का रज्जु समेट लिया
जिसका अवलम्बन ले चढ़ती,
रस के निर्मल में घँस कर मैं
आनन्द शिखर के प्रति बढ़ती ।

इस छन्द में इस प्रकार का दृश्य निहित है कि एक ऊँचा पर्वत है, उससे भरना फूट रहा है, जिसका जल चारों ओर फैल गया है। इस जल के परे एक युवती खड़ी है। वह पर्वत की चोटी पर पहुँचना चाहती है, पर तैरना नहीं जानती। बेगनी है कि पर्वत के शिखर से लेकर जल में होती हुई उसमें चरणों तक एक डोर आई है। उसे बड़ी प्रसन्नता होती है और आशा करती है अब उसकी साध पूरी होजायगी पर रमणी को पकड़ आगे बढ़ने की वह ज्यों ही आकांक्षा करती है कि गिरि-शिखर पर अधिष्ठित कोई अन्य रमणी मूर्ति चट से उमड़ा को खींच कर उस युवती को निराश कर देती है। रूप को हटा कर देखे तो यह पर्वत आनन्द का है, यह निर्मल प्रेम का है, यह डोर साहस की है, वह पथिक युवती श्रद्धा है, और डोर को खींचने वाली रमणी - मूर्ति लज्जा ! पर सोचने की बात यह है कि कितना व्यापक और गहन व्यापार ज्वि ने एक ही छन्द की रेखा-सीमा में समेट लिया है।

'प्रसाद' की कविता को समझने के लिए उनके प्रतीकों के अर्थ को ठीक से समझने की बड़ी आवश्यकता है। वर्ग के प्रारम्भ के इस भाव-प्रवण चिन्तन वर्णन को पढ़िए—

मधुमय वर्मन्त जीवन वन के
बह अंतरिक्ष की लहरों में,
कद आये थे गुम सुपके में
रजनी के पित्तले पड़ों में !

क्या गुह्य देन का जाते को,
रुतवाली कोरल बोली था व

उस नीरवता में अलसाई
कलियों ने आँखें खोली थीं ।

जब लीला से तुम सीख रहे
कोरक कोने में लुक रहना ;
तब शिथिल सुरभि से धरणी में
बिछलन न हुई थी ? सच कहना ।

जब लिखते थे तुम सरस हँसी
अपनी, फूलों के अंचल में ;
अपना कलकंठ मिलाते थे
भरनों के कोमल कल कल में ।

मिश्रित आह ! वह था कितना
उल्लास, काकली के स्वर में !
आनंद प्रतिध्वनि गूँज रही
जीवन दिगंत के अम्बर में ।

इसके प्रारंभ और अंत में यदि 'जीवन वन' और 'जीवन दिगंत' शब्दों का प्रयोग न होता तो वसंत के वर्णन का भ्रम होता । पर इस एक 'जीवन' शब्द ने पूरा आशय ही बदल दिया । वसंत का वर्णन न होकर यह 'जीवन के मधुमय वसंत' या 'यौवन' का वर्णन हुआ । इस वर्णन में कवि की ओर से हमें बहुत कम सहायता मिलती है । केवल इतना पता चलता है कि 'वन' के लिए वह 'जीवन' शब्द लाया है । आगे चुप है । ऐसी दशा में शेष प्रतीकों या उपमानों का अर्थ हमें अपनी ओर से लगाना पड़ता है । सुविधा के लिए इन छंदों में प्रयुक्त प्राकृतिक प्रतीकों का भाव हम नीचे दे रहे हैं—

मधुमय वसंत	मधुर यौवन
अंतरिक्ष	हृदय
लहरों	भावों
रजनी के	किशोरावस्था की
पिछले पहर	समाप्ति
कोयल	मन
कलियों	वृत्तियों
कोरक (कली)	नव युवतियाँ
शिथिल सुरभि	मस्त उच्छ्वास
धरणी	पृथ्वी के प्राणियों
फूलों के अंचल में हैंसी	चालाकों के शरीर में नादमय
भरनों की फलू फलू	मन की भावनाओं
काकली के स्वर	हृदय की मधुर गायी

इस प्रकार के प्रतीकों का अर्थ पातुन दुजु प्रसंग पर निर्भर करता है । अतः कामायनी में जहाँ यहाँ इन पक्षों का अनुसरण 'प्रसाद' ने किया हो वहाँ इन बातों का ध्यान रखना चाहिए ।

‘प्रसाद’ के मस्तिष्क की एक विशेषता है नारी को कभी कभी पुल्लिङ्ग में संबोधन करना । उर्दू में यह अत्यन्त सामान्य प्रवृत्ति है जैसे—

उनके आने से जो
आजाती है मुँह पर रौनक,
वे समझते हैं कि
बीमार का हाल अच्छा है ।

पर हिंदी के कवियों में यह लत ‘प्रसाद’ की ही थी। ‘आँसू’ में भी इसका आभास मिलता है। ‘कामायनी’ में भी श्रद्धा को मनु पुल्लिङ्ग में संबोधन करते हैं। इसका इसके अतिरिक्त और क्या उत्तर होसकता है कि कभी कभी इस प्रकार बोलना उन्हें संभवतः प्यारा लगता हो । लिङ्ग और वचन के साथ भी वे पूरी स्वतन्त्रता लेते थे । ‘कामायनी’ में आषे दर्जन से ऊपर ऐसे स्थल हैं जहाँ लिङ्ग, वचन की गड़बड़ी मिलेगी। पता नहीं इस विषय में वे कवि-स्वातन्त्र्य का प्रयोग करते थे या ‘पंत’ जी के समान उनकी दृष्टि में भी शब्दों की ‘श्री सुकुमारता’ आदि बिखर जाती थीं ।

‘कामायनी’ शताब्दियों में कभी कभी उत्पन्न होने वाले एक प्रतिभाशाली कवि की प्रौढ़तम रचना है और चिंता आशा, प्रेम, ईर्ष्या, क्षमा, आनन्द आदि सार्वकालिक एवं सार्वदेशिक भावनाओं को समेटने के कारण गन्धर्व की भांति इसका रस नित्य नवीन रहेगा ।

